I ARTE POÉTICA DEL ROMANCERO ORAL

LOS TEXTOS ABIERTOS DE CREACIÓN COLECTIVA.



Diego Catalán

ADVERTENCIA

Reúno en este volumen trabajos de índole teórica referentes al análisis de la particular poética de los textos estructuralmente abiertos del romancero de tradición oral cantado en los siglos XIX y XX. Pertenecen a muy distintos momentos de mi vida profesional, por lo que su metalenguaje crítico varía considerablemente, aunque respondan a una concepción unitaria de la poesía analizada. Por ello los publico atendiendo a su cronología.

En esta reedición he acoplado, a veces, en un mismo capítulo más de un trabajo, para no presentar al lector dos versiones de una exposición que circunstancias de diverso tipo me habían llevado a repetir. Aun así, el carácter misceláneo del libro y la voluntad de respetar la argumentación original explican que ciertos ejemplos reaparezcan en más de un contexto.

La versión que doy en esta reedición mejora, a veces, la expresión original. Sólo cuando añado información ajena al trabajo o trabajos reeditados en cada capítulo, utilizo corchetes [ ] para que el lector no atribuya el dato al tiempo histórico de la redacción original. Las otras correcciones, de carácter estilístico, no llegan a despojar al texto del lenguaje crítico propio del tiempo en que se escribió, aunque, a veces, haya estado tentado de hacerlo.

I: La primera edición de este capítulo fue publicada en el *BHi*, LXI (1959), 149-182, con el título «El *motivo* y la *variación* en la transmisión tradicional del romancero».

II: Este capítulo recoge lo publicado en dos artículos-reseña: «Memoria e invención en el romancero de tradición oral», *RPh*, XXIV (1970-71), 1-25 y 441-463, y «La creación tradicional en la crítica reciente», en *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloqvio Internacional*, ed. D. Catalán y S. G. Armistead, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la UCM, 1972, pp. 153-165 (basado este segundo en una ponencia de 1971). Hay una versión portuguesa del último artícvlo-reseña: «A criação poética no romanceiro oral moderno: Novos métodos de estudo», Rev. Brasileira de Folklore, XIII (1974), 31-39. El capítulo da también acogida a buena parte de las páginas de «Hacía una poética del romancero oral moderno» (ponencia leída en agosto de 1971), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. E. de Bustos Tovar, Salamanca: AIH, Consejo General de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 1982, I, pp. 283-295.

III: La primera edición de «El romance tradicional, un sistema abierto», trabajo realizado con la colaboración de Teresa Catarella, fue publicada en *El romancero en la tradición oral moderna. ler Coloquio Internacional*, ed. D. Catalán y S. G. Armistead, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la UCM, 1972, pp. 181-205 (remonta a una ponencia leída en julio de 1971).

IV: Este capítulo es reelaboración de un artículo, «Análisis electrónico de la creación poética oral. El Programa Romancero en el Computer Center de UCSD» (de 1972), en que conté con la colaboración de S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez, publicado en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid: Castalia, 1975, pp. 157-194 (complementado con algunas páginas de la presentación del «Programa Romancero» hechas previamente en Salamanca, 1971, tal como se publicó en las *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. E. de Bustos Tovar, Salamanca: AIH, Consejo General de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 1982, I, pp. 283-293), y de la ponencia (leída en el Coloquio sobre utilización de ordenadores en problemas de lingüística, Universidad Complutense de Madrid, abril de 1975) «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo de un sistema abierto; el modelo Romancero», Rev. de la Univ. Complutense, XXV, 102 (1976), 55-77, descargados de muchos componentes que no me parecen ya relevantes.

V: La primera edición de «El análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo *Romancero*» se publicó en *El Romancero hoy: Poética, 2° Coloquio Internacional*, ed. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Madrid: Seminario Menéndez Pídal, CILAS y Univ. of California, Davis, 1979, pp. 231-249 (basado en una ponencia leída en Davis, Cal., mayo 1977).

VI: La primera edición de «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura» se publicó en *Homenaje a Julio Caro Baroja,* ed. A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Estebe, R. Rubio, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979, pp. 248-270. Se basa en una ponencia leída el 1 de abril de 1978 en el «Coloqvio hispano-alemán de historia, lengua y literatura con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de Ramón Menéndez Pidal (Madrid, 31-III a 2-IV-1978)». Hay edición argentina (basada en un borrador), Letras, X (1984), 3-28. Fue, además, reproducido parcialmente en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. I: A. Deyermond, Edad Media, Barcelona: Crítica, 1979, pp. 289-293.

VII: Con el título «Descripción de modelos trans-lingüísticos dinámicos (a propósito del Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico)» se publicó en *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921-1981*, V: *Geschichte und Architektur der Sprachen*, Madrid: Gredos y Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1981, pp. 245-254.

VIII: La primera edición de este capítulo (que reproducía una ponencia leída en Santander, el 4 de julio de 1983 en el Seminario «Literatura oral en América»), se publicó en *Ethnica: Revista de Antropología*, LII (1982), 53-66, con el título «El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos»

IX: «El romancero medieval» se publicó en *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*, ed. A. Amorós, Madrid: Castalia, 1983, pp. 451-489.

X: La primera edición de este capítulo (que fue una ponencia leída en el «Coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez, 30 Nov.-2 Dic. 1983) se publicó en *Culturas populares*. *Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 1986, 93-103, con el título: «La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas».

XI: «El romancero espiritual en la tradición oral» se publicó en *Schwerpunkt Siglo de Oro, Akten des Deutschen Hispanistentages. Wolfenbüttel 28.2-1.3, 1985*. Ed. H.-J. Niederehe. Hamburg: H. Buske, 1987 («Romanistik in Geschichte und Gegenwart», bd. 20), pp. 39-68.

XII: El capítulo «Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno» estaba inédito. Redacté el trabajo en memoria de J. H. Silverman.

XIII: «El romance de ciego y el subgénero Romancero tradicional vulgar» estaba inédito. Lo concebí como explicación del proyectado «Índice general ejemplificado del romancero» referente al «Romancero vulgar» y en respuesta a preguntas de Margit Frenk y Madeline Sutherland.

Como Parte Segunda de la presente obra, se publica el volumen subtitulado *Memoria, invención, artificio*. Comprende los siguientes trabajos:

I. «Hallazgo de una poesía marginada: El tema del corazón de Durandarte».

II. «Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan».

III. «El mito se hace Historia».

IV. «Poética de una poesía colectiva».

Apéndice 1. «Huellas de la Historia: Don Alvaro de Luna y su paje Moralicos».

Apéndice 2. «El metro romance invade el teatro de los Siglos de Oro: la *Farsa del obispo don Gonzalo* de don Francisco Cueva y Silva».

Reservo para este otro volumen los índices analíticos de ambas partes.

2.- A MODO DE PRÓLOGO. EL ROMANCERO TRADICIONAL MODERNO COMO GÉNERO CON AUTONOMÍA LITERARIA

El Romancero debe su presencia en la literatura española y universal, como es bien sabido, al descubrimiento por parte de los impresores del siglo XVI del valor comercial de este género literario «menor». Gracias a los editores de pliegos sueltos y de cancionerillos de bolsillo, una gran variedad de lectores muy distanciados en el tiempo, en el espacio y en sus gustos literarios respecto a los destinatarios y usuarios tradicionales de esa literatura, han podido leer romances desde el siglo XVI hasta hoy en día. Pero la comercialización del Romancero en el siglo XVI es, sin duda, también responsable de un fenómeno muy peculiar del género: la confusión de sus límites.

Desde los primeros *corpora* romanceriles con pretensiones de exhaustividad compilados a mediados del siglo XVI (los *Cancioneros* de Nucio de c. 1547 y de 1550; las *Silvas* de Nájera de 1550-51), los romances entonces ya tenidos por «viejos» (procedentes de las más variadas ramas del romancero primitivo: la épica nacional y la épica francesa, el noticierismo político y el fronterizo, la baladística pan-europea, etc.) aparecen ya revueltos con los romances «juglarescos» (sobre temas épico-nacionales, carolingios e histórico-novelescos), con los romances de los poetas «trovadorescos» (de temática e inspiración «cancionerıl») e incluso con los primeros romances «eruditos» (de los rimadores de crónicas). En seguida, el romancero «erudito» intenta desplazar al «viejo» como negocio editorial (Fuentes, 1550; Sepúlveda, 1551); pero, a la larga, no conseguirá sino entremezclarse con él (recopilación falsamente atribuida a Sepúlveda, 1563; Rosas de Timoneda, 1573). Más tarde, a finales de siglo, el romancero «nuevo» (ajustado al lenguaje y estética

del Barroco) logra vida autónoma en las *Flores* (1589-1597), colecciones en que se deslizan, de cuando en cuando, algunos ejemplos de romances «noticieros tardíos» e incluso de los primeros romances «de ciego» (sobre «sucesos» admirables o tremendos); pero, aunque el *Romancero general* de 1600 da acogida a todo el plantel de esas *Flores,* la inicial autonomía del romancero «nuevo» no resistirá durante mucho tiempo las tendencias integradoras, que llevan a dar preferencia a las ordenaciones temáticas sobre las estilísticas (Escobar, *Romancero del Cid,* 1605). En el siglo XVII, se llega al extremo de crear textos facticios, en que se da acogida indistintamente a versos y escenas de los romances «viejos», procedentes de la tradición medieval, y de los romances cronísticos y «nuevos», debidos a los «ingenios» de mediados y fines del siglo xvi (es la labor de Tortajada, 1646 o quizá antes).

La falsa unidad del Romancero se transmite, sin interrupción, desde los editores antiguos a la erudición moderna. Cuando los críticos y poetas de los últimos años del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX que intentan liberarse de la opresión de la poética y la estética clasicistas toman al Romancero castellano como bandera de su movimiento libertador, se apoyan indistintamente en los romances «viejos», en los «cronísticos» y en los «nuevos». Tan válida muestra de poesía primitiva, romántica, es para ellos un romance de Góngora, o de Sepúlveda, como el de *El conde Alarcos o* uno de los viejos del *Cancionero* sin año de Amberes. En las primeras antologías modernas de Durán (1828-1832) y de Ochoa (1838), los criterios ordenatorios que prevalecen son los temáticos: romances moriscos, romances amatorios, romances caballerescos, romances de los doce Pares de Francia, romances de Amadís, romances de la historia nacional, etc., sin distinción de tiempos ni estilos.

Aunque ya Grimm, en 1815, había comenzado a poner orden en este caos y un Durán prologase su nuevo *Romancero general* exhaustivo de 1849-1851 introduciendo los principios cronológicos y estilísticos para categorizar los romances que publica, hubo que esperar a la aparición, en 1856, de la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann para que la consideración global de las producciones en metro de «romance» fuera puesta en cuestión y el estudio literario del «Romancero» más antiguo se liberara de la copresencia de los romances

llamados «artísticos», debidos a los poetas cancioneríles, eruditos o barrocos (de fines del siglo XV y principios del siglo XVI; de mediados del siglo XVI y de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII).

Los criterios selectivos de Wolf (ampliamente divulgados por Menéndez Pelayo al dar acogida a la *Primavera* en su *Antología de poetas líricos castellanos*) establecieron, de forma casi definitiva, un nuevo concepto restringido de «Romancero» que aún hoy sigue presidiendo la mayor parte de los estudios y antologías del género. De hecho, ni los progresos críticos de Menéndez Pidal ni la erudición bibliográfica de Rodríguez Moñino (por sólo nombrar dos gigantescas aportaciones de nuestros maestros inmediatos) supusieron nunca una ruptura con la imagen que del género había establecido Wolf. Si los sucesivos proyectos de Menéndez Pidal y Foulché Delbosc, en 1901, y de Di Stefano, en 1978, de realizar una nueva «Primavera» se hubieran materializado en sendas publicaciones, creo que sería evidente en ellas esa esencial continuidad: aunque enriquecido y depurado (gracias al mejor conocimiento de las fuentes del romancero antiguo y a los criteríos filológicos propios de los tiempos que en cada caso corrían), el «Romancero» tal como fue definido por la antología de Wolf seguiría constituyendo la base de uno y otro *corpus;* ni en la nómina ni en la organización de los romances, las nuevas «Primaveras» se habrían separado de forma radical respecto a la primitiva.

Y, sin embargo, entre 1856, en que se publica por primera vez la *Primavera, y* 1957, en que Menéndez Pidal inicia, al fin, la publicación de su *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (precedida de la aparición en 1953 de los dos volúmenes «teóricos» llamados *Romancero hispánico)* algo muy trascendental estaba socavando las sólidas bases en que se asentaba el estudio literario del Romancero: la creciente evidencia de que el Romancero seguía existiendo transmitido oralmente de memoria en memoria en todas las comunidades de habla española, portuguesa, catalana o sefardí. Y, a la larga, la progresiva irrupción de «textos» de origen oral en el campo de los estudios del Romancero vendría a dejar inservible la definición y descripción del género Romancero propia de las historias de la literatura, aunque los manualistas de las más varias orientaciones críticas sigan ignorándolo o pretendan ignorarlo.

Es cierto que la noticia de que los romances seguían cantándose por «el pueblo» la tuvieron, desde un principio, los estudiosos mismos del Romancero: ya en 1815, el propio Grimm esperaba poder reproducir en letra impresa algunos romances desconocidos oídos en la España de principios del siglo XIX por un curioso viajero. Pero, cuando esas «reliquias» de un género, que se consideraba la quintaesencia del espíritu de la Edad Media, empezaron efectivamente a ser recuperadas del pueblo que las conservaba, los descubridores y divulgadores de los hallazgos se apresuraron a devolver a aquellos restos arqueológicos sus prístinas cualidades, malamente deterioradas, a su parecer, por culpa de los «bárbaros» poseedores de tan estimables joyas. Los «pastiches» románticos de Almeida Garrett, Estácio da Veiga o Azevedo en Portugal, los de Estébanez Calderón, Durán o Amador de los Ríos en Andalucía y Asturias, los de Agulló en Cataluña reemplazaron sistemáticamente, en las publicaciones del Romancero, a las transcripciones «de campo» de los romances oídos de boca de las criadas, los camponeses, los gitanos, los paisanines y los pageses depositarios de la tradición. El afán restaurador llegó al extremo de poder construir «pastiches», sin apoyo de un texto tradicional oído, inventando poemas según «debiera» haberlos cantado el pueblo (es el caso de algunos de los romances «recobrados» por Murguía en Galicia, por Bethencourt en Canarias, por Vigón en Asturias, por Estácio da Veiga en el Algarve, etc.). A finales del siglo XIX, la difusión del concepto de «folklore», de una parte (ejemplos: Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», en Andalucía, Sergio Hernández en Extremadura, Costa en Aragón), y de los métodos de la «filología» románica, de otra (ejemplos: Milà en Cataluña, Leite de Vasconcelos en Portugal, Münthe en Asturias, Danon en las comunidades judeo-españolas), fueron imponiendo en las ediciones una mayor fidelidad a los textos oídos, si bien incluso alguno de los editores más respetuosos con la tradición conservada por el pueblo (como el propio Milà, inicialmente, o Juan Menéndez Pidal) siguieran creyendo necesaria una cierta «corrección» de los textos tomados de boca del pueblo. Pero, con todo, la aparición, junto al *corpus* consagrado del Romancero transmitido por vía escrita, de un nuevo *corpus* de textos procedentes de las más varias regiones y países del mundo de habla portuguesa, castellana, catalana o judeo-española, no pareció a los críticos de fines del siglo XIX razón suficiente para alterar su concepción del Romancero como literatura del pasado medieval. Basta, para verlo,

la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo, en que las primeras colecciones de romances transmitidos por vía oral hasta el siglo XIX se editan como complemento de la *Primavera* de Wolf.

En los años 1900 a 1920 Ramón Menéndez Pidal y María Goyri reúnen (inicialmente como una empresa familiar; más tarde apoyados por la Junta para Ampliación de Estudios) una sensacional colección de textos romancísticos de la tradición oral moderna recogidos personalmente o a través de corresponsales y colaboradores. El conocimiento de esos miles de versiones modernas obliga a Menéndez Pídal a enfrentarse con los eruditos de archivo y defender la necesidad de una consideración integral del Romancero, en que el testimonio de las versiones modernas se sume al de los textos impresos en los siglos XVI y XVII y al de los textos, noticias y citas conservados en manuscritos antiguos (de los siglos XV a XVII); por otra parte, la tradición oral moderna, tan rica en variantes, le sirve de apoyo para entender y explicar el funcionamiento de la tradición antigua en sus aspectos creativos. Sin embargo, su formación e intereses científicos como filólogo romanista y medievalista le impiden, en cierto modo, llevar a sus últimas consecuencias su noción de la «tradicionalidad» de los textos transmitidos de memoria en memoria, ya que, de una forma u otra, sigue siempre considerando la tradición moderna como un testigo más de lo que *fue* el Romancero, como una prueba viva de la forma en que se *creaba* la poesía en la edad aédica. De ahí que, pese a sus extraordinarios conocimientos acerca del Romancero oral moderno y a la importancia que le concedió en sus estudios, no necesitara revisar en sus aspectos básicos el sistema valorativo y organizador de Wolf respecto al género.

Tras unos decenios en que el interés por el Romancero llegó a sus cotas más bajas, asistimos hoy, no hay duda, a una verdadera «inflación» en cuanto al número de estudios publicados y de estudiosos que se interesan por el «género». Pero, a la vez, esta nueva etapa «post-pidalina» de estudios sobre el Romancero se caracteriza por la vuelta a un estado de gran confusión, nunca visto desde los tiempos de Wolf. Las causas no son las mismas que a comienzos del siglo XIX; pero de nuevo reina una peligrosa vaguedad en la definición y en los límites del género estudiado bajo el membrete de «Romancero» y un notorio caos en la identificación y clasificación de los materiales que se nos proponen como parte del *corpus* en que

ha de basarse este estudio.

El origen en la crisis definitoria del género está bien claro. Es el conocimiento amplio, amplísimo, de textos procedentes de la tradición oral moderna y la total ruptura de los criterios (o prejuicios, si se quiere) «literarios» que gobernaron la recolección del Romancero, no sólo en los tiempos «románticos», sino también en los «positivistas» o «filológicos». Los «documentos» de origen oral reunidos por los últimos exploradores de la tradición han acabado con la primacía, hasta hace poco indiscutible, de las impresiones del siglo XVI para definir el «Romancero» y el lugar que ocupa entre las manifestaciones de la cultura de los pueblos neo-románicos, cis- y tras-marinos.

La importancia, cuantitativa y cualitativa, de los textos memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de romances que han podido recogerse en los siglos XIX y XX ha convertido al «Romancero tradicional moderno» en un campo de estudio tan rico en cuestiones como el «Romancero impreso de los siglos XVI y XVII». Los millares de versiones extraídas de la tradición oral moderna no son leídas ya solamente como reliquias de una literatura tardo-medieval o renacentista-conservadora preservadas en el congelador de las culturas rurales hispánicas o en los ghettos judeo-españoles, sino también como productos culturales actuales. El «Romancero tradicional moderno» no interesa sólo por la información que proporciona o pueda de él extraerse para entender mejor el Romancero de los siglos XV o XVI, sino en sí mismo, como realidad autónoma.

En este sentido, el más amplio y exacto conocimiento de la tradición oral moderna, tan deseado por Menéndez Pidal, en lugar de favorecer la consideración integral del género tal como él la propugnaba o como la propugnan sus más fieles continuadores Armistead y Silverman, ha contribuído, en cierto modo, a abrir una brecha entre los testimonios modernos y antiguos de los poemas tradicionales. Las grabaciones o transcripciones de los actos de recitación o canto de un romance por un sujeto portador de tradición y los textos literarios publicados por las prensas del siglo XVI son demasiado incomparables para presentar a base de ellos la «diacronía» del Romancero. De modo similar a los editores no folkloristas y no filólogos, que en el siglo XIX comenzaron a «salvar» los romances de la tradición oral popular, los antiguos glosadores de romances y los músicos de los siglos XV y

XVI, cuyas versiones nos conservan los cancioneros y pliegos sueltos, y, tras ellos, los impresores de cancioneros, silvas y rosas de romances, como Nucio, Nájera o Timoneda, utilizaron la tradición oral del siglo XV y del siglo XVI para incorporarla, por razones artísticas y comerciales, a los modos de producción cultural entonces dominantes. Frente a esos poemas manipulados por editores que los entendían y apreciaban desde fuera de la cultura tradicional, las versiones «documentadas» modernamente por filólogos, folkloristas y etnógrafos son transcripciones fieles de las manifestaciones efímeras y parciales de una obra literaria tradicional; pero, en cambio, no son propiamente poemas, pues el poema de que son manifestación sólo existe en la memoria colectiva y sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de los actos orales en que se hace perceptible. Los datos extraídos de los textos «publicados» en el siglo XVI y los que proporciona la investigación moderna pueden ayudarnos a obtener una visión histórica de un romance; pero los textos no son cualitativamente homogéneos y, por lo tanto, realmente comparables.La autonomía de los textos modernos como objeto de estudio resulta también manifiesta por el hecho de que las categorías literarias establecidas para poner orden en el Romancero antiguo no sean válidas para los romances recogidos en los siglos XIX y XX. Romances impresos en el siglo XVI que debemos adscribir a corrientes literarias diversas, reaparecen hoy en la tradición igualados en un mismo lenguaje poético. Categorías tan imprescindibles en una consideración literaria de los textos antiguos como las de «romance viejo», «romance juglaresco», «romance trovadoresco», «romance erudito», carecen de vigencia en la tradición oral moderna.

Como muestra de ello voy a citar, intencionalmente desordenadas, algunas escenas de romances de la tradición oral con antecesores impresos en el siglo XVI de carácter muy diverso. Proceden: *a*) de un poema de inspiración épica (*El moro que reta a Valencia y al Cid*) y de una balada pan-románica (*El caballero burlado*), tanto uno como otra ejemplos de romances que, a comienzos del siglo XVI, eran ya considerados «viejos»; *b*) de un par de romances de tema francés *(Gaiferos y Melisendra, El conde Claros preso),* que, en sus impresiones del siglo XVI, pertenecían al romancero «juglaresco» más típico; *c*) de un romance noticiero *(Muerte del Duque de Gandía)* y de otro fronterizo (*Don Manuel y el moro Muza*),

que, en sus antecesores impresos en el siglo XVI, tenían carácter muy distinto, ya que el primero mantenía un tono muy juglaresco y el segundo se narraba con clara andadura de romance «tradicional»; *d*) de un romance originalmente trovadoresco, cuyo autor, Juan del Encina, es bien conocido *(El Enamorado y la Muerte),* y *e*) de dos romances, uno de ambientación histórica (*El conde don Pero Vélez*) y otro de tema bíblico *(El sacrificio de Abraham o de Isaac),* que, en impresiones del siglo XVI, respondían a la estética del romancero cronístico o «erudito». Cada escena citada[1] va contrastada, en notas al pie, con la correspondiente en el Siglo de Oro.

a) [2]

Esta noche soñé un sueño muy contrario al alma mía,
soñé que tenía en mis brazos la prenda que más quería,
era la Muerte que estaba haciéndome compañía.
—¿Qué haces ahí, la Muerte, a deshora en casa mía?
— Por ti vengo, enamorado, que Dios del cielo me invía.
— Por Dios te pido, la Muerte por Dios y Santa María,
que me dejes otra noche que me dejes otro día,
que me quiero confesare enmendarme de esta vida.
Aún no era bien de noche y el mozo a rondar iba:
—Ábreme la puerta, blanca ábreme la puerta, niña,
que si hoy no me la abres ya no la abras en la vida!
— ¡Cómo quieres que te la abra si yo abrirla no podía:
mi padre se está acostando, mi madre que no dormía,
mis hermanitos pequeños mirando a ver lo que hacía!
Anda, vete a la ventana donde planchaba y cosía,
echaréte un gordón de oro para que subas arriba;
donde mi gordón no alcance, mi cabello te echaría.

b) [3]

Amores tiene el don Carlos no le dejan descansar;
tan pronto pone a vestirse como se pone a calzar,
tan pronto coge el caballo, como le vuelve a dejar.
Al pasar por el palacio ya le salen a mirar.
— ¡Qué buen cuerpo tienes, Carlos, para con moros pelear!
— Mejor lo tengo, señora para con usted casar.
— Me abultas algo ligero y te ibas a alabar.
— Yo no me alabo, señora, nunca me supe alabar.

Con estas palabras y otras, se arrimaron a un rosal,
don Carlos tendió la capa, la niña tendió el berdal.

c) 4

Advierte don Pedro Bello que en palacio lo han hallado
los calzos a las rodillas y el librón desabrochado,
y a la dama la han hallado sentada sobre un estrado,
correa de oro por el suelo y el cabello enmarañado.
— ¡O casas con ella, conde o has de morir ahorcado!

d) 5

Deprisa pide el vestido deprisa pide el calzado;
si deprisa lo pedía más deprisa se lo han dado.
Entró en la caballeriza sacó un potro mal domado;
con una mano le ensilla, con otra frenos le ha echado,
con los dientes de su boca la cincha le ha ido apretando.
Todas damas y doncellas salían allí a mirarlo;
también salió allí la suya, con un pañuelo en la mano:
— Toma este paño, Manuel, don Manuel, toma este paño.
— Guárdale tú, niña mía guárdale tú pa otro amado,
que yo me iré ala guerra, no sé si seré tornado.

e) 6

El Cid, que no está muy lejos y estas palabra’ escuchaba,
se ha hincado de rodillas y su cara al cielo alzaba:
— ¡No lo permita mi Dios que este perro haga esta infamia!
Hija mia, Blancaflor, espejo de la mañana,
quítate ropa de seda y ponte ropita’e Pascua
y a aquel moro, que allí viene, por medio de la calzada,
hija mía Blancaflor me lo entretiene’ en palabras,
mientra’ echo un pienso a Marrueca y un filo doy a mi lanza
que te barrunda en amores, en amores te barrundaba.
— ¡Cómo quiés que lo entretenga, si de amores no sé nada!
—Si te trata de «mi vida», contéstale de «tu alma»;
si te echa mano a los pechos, tú le echas mano a la barba.

f) 7

— Otros tantos, la señora   que por ti no corto barba;
tírate de ese balcón,   de esa ventana más alta,
que yo te recogería   en alas de la mi capa.
Estando en estas razones   sacó una rica manzana;
la manzana era de oro   y el pinzón de fina plata.
— De esas manzanas, el moro   mi padre tenía un arca.
Vete con Dios, el morito,   no digas que te soy falsa,
que en las cuadras del mi padre   un caballo se ensillaba,
no sé si es para ir a moros,   no sé si es para ir de caza.
— No tengo miedo a tu padre   ni a todos los de la cuadra,
si no es a un potrezuelo,   hijo de esta yegua baya,
que a mi me lo habían hurtado   en las sendas de Granada.
— Ese caballo, el morito,   mi padre le da cebada,
cada vez que le echa pienso,   le comía medía carga.
Estando en estas razones   el su padre que asomaba.
Donde pon la yegua el pie,   pon el caballo la pata.

g) 8

— Poco a poco, caballero,   no sé si comprendería:
maldición me echó mi madre,   de pequeñita, muy niña,
que el hombre con quien hablase   malato se volvería,
la hierba donde pisase   al punto se secaría,
caballo donde montase   al punto reventaría.
—Apéese, la señora,   que el caballo tiene estima.
Se ha apeado la señora   y ha terciado la mantilla;
si mucho corría el caballo,   tanto o más corría la niña.
Al entrar en la ciudad,   la niña se sonreía.
—[¿De qué se ríe, la señora,]   de qué se ríe, la niña?
—Me rio que a un caballero   le ha engañado una niña.
—Vuelvan los mis pies atrás,   mí espada queda perdida.

h) 9

Y al llegar a Sansueña   los moros en misa están,
Ábreme la puerta, moro,   que vengo de alta mar,
tanto oro y plata traigo,   cuenta no te puedo dar.
El moro, por la codicia,   las abrió de par en par.
Al tenerlas abiertas,   ya las quería cerrar:
— ¡Fuera, fuera, cristianillo,   que aquí no debías de entrar,

que en el modo ’e caminar me pa’eces a don Roldán!
—¿Dónde están las damas, moro, que el perro solía holgar?
—Toditas aquí están, señor, ...,
al no ser Melisendra, que la van a encoronar
reina de siete reinos por la noche de San Juan.
— Acompáñame, buen moro, donde Melisendra está.
—¿De qué tierra, el caballero de qué tierra y qué lugar?
— Soy de Francia, la señora, soy de Francia natural.
— Entoés usted que es de Francia ....
conocerá a Gaiférez y también a don Roldán.
— Sí, yo conozco a Gaiférez y también a don Roldán.
— ¿(Usted) me quié llevar una carta pa mi primo don Roldán?
— Escríbala, señora, escríbala, que usted la irá a llevar.

i) 10

Ábreme, el portalero, vos diré lo que yo vía:
Yo estando un hombre probe fui a pescar mi probería,
vide venir tres a caballo haciendo gran polvorina;
un bulto llevaban n’el hombro que de negro parecía,
el bulto cayó al río, el río se estremecía.
Acogí la red al barco y a la mi casa me ía,
topé ventanas cerradas y puertas que no se abrían.

j) 11

Ha cogido los cuchillos y a afilarlos ha marchado,
a la orillita de un río a la orillita de un lago;
después que los afiló, a su querido ha llamado:
— Ven acá tú, hijo mío, ven acá tú, hijo amado,
vamos allá a aquel monte, a aquel monte tan despoblado.
Cuando iban el monte arriba, el niño se iba cansando.

Basta, creo, la lectura de estos pasajes varios para comprobar la completa unidad estilística alcanzada por el «Romancero tradicional moderno», cualquiera que sea la procedencia de su material literario.

A veces, incluso romances de origen letrado mucho más tardío llegan a adquirir el mismo lenguaje poético al entrar en la tradición.

Por ejemplo, cuando cantores modernos describen la llegada de un mensajero

portador de malas noticias diciendo[12]

Estábase y Juan andalico en una fresca mañana,
tomando del viento fresco mirando correr el agua,
vido a morito y a mora tañer y bailar la alamba,
vido a morito a caballo armando grande guitarra,
feridas trae de muerte, que de vida no son dadas;
fuese al mirador derecho donde el rey Chiquito estaba.
El buen rey leyó el billete, de sospiros no cesaba:
—¿Ande estás, alhaja mía, ande estás, mi linda alhaja?
¿si estás muerta o estás viva o te tengo cautivada?
Si te cativaron moros, te me llevarán la fama;
si te cativaron cristianos te me volverán cristiana;
si te cativaron judíos, te me tendrán por esclava.
El que me la traiga viva muchas doblas yo le daba,
le regaré sus caminos de aljófar y de esmeralda…,

apenas podemos detectar en los versos de que se compone la escena restos del lenguaje poético que caracterizaba al romance «nuevo», publicado en 1581 por Lucas Rodríguez, de donde procede, a pesar de la notoria fidelidad con que el texto tradícional resume el escenario y el imprevisto suceso:

Con los francos Vencerrajes el rey Chico de Granada
estando en Generalife una muy fresca mañana
gozando del fresco viento y viendo correr el agua,
mirando está sus frutales, sus verdes hojas y plantas,
oyendo a los ruiseñores su música concertada,
viendo a los moros y moras tañer y bailar la zambra;
los moros enamorados a sus moras dan guirnaldas,
y quando aquestos plazeres a todos más gustos davan,
por una verde espessura de arboledas, bien plantadas,
vido un moro de a cavallo haziendo gran algazara,
con vestido turquesado y almalafa plateada,
el alfange trae desnudo la barva toda messada,
con el tocado deshecho y sin lança y sin adarga;
suspirando viene el moro que se le arrancava el alma,
heridas traje de muerte y la cara ensangrentada…

La creatividad tradicionalizadora se manifiesta tanto en lo que se omite, como en lo retenido, como en lo que se añade. A este respecto, baste comparar la

lamentación del rey en el texto tradicional, arriba citada, con la primigenia:

— No lo he por Antequera, aunque aya sido ganada;
pésame que me han robado divinas joyas del alma.
¡Vindaraja, amiga mía, o mi linda Vindaraja!
¿si estás muerta o si estás viva o si estás aprisionada?
y si estás entre christianos no te me buelvas christiana,
que este captívo que tienes trocara por ti el Alhambra.

No menos notable es la adaptación, que a veces se produce, de romances vulgares «de sucesos» al arte dramático propio del «Romancero tradicional». Sirva de ejemplo la transformación sufrida por la escena del fratricidio e incesto de doña Ángela de Padilla publicada en la *Flor de varios romances nuevos del bachiller Pedro de Moncayo*, 1591,

Dándole muy dulces besos con ansias muy encendidas,
despierta su amor don Diego que en dulce sueño dormía.
Pensó que era su muger, otorgó lo que pedía.
Desque ya apagó sus llamas y endemoniada porfía,
muy agena de sí misma de la cama se salía.
Desque despertó don Diego y no halló a doña Argentina,
búscala por el palacio muy ageno de alegría
y hallóla que estava muerta cubierta en una cortina.
Y a las voces de don Diego entrado avía la justicia...

en la tradición moderna**13**:

Dándole besos y abrazos don Diego recordaría;
pensando que era su esposa, cumplióla lo que quería.
Doña Anjivar se levanta dos horas antes del día;
a eso de la media noche el conde recordaría,
halló su cama enramada de rosas y clavellinas.
— iAcudid, mis caballeros, con una vela encendida,
después de siete años casados donzella la hallaría!
Fuese a buscar y hallóla tendida tras la cortina.
A los gritos que da el conde la justicia acudiría...

o la recreación, a base de motivos y expresiones propios del lenguaje narrativo tradicional, de la escena en que el marido celoso regresa a su casa de improviso en *Los presagios del labrador*. El relato publicado en el siglo XVII contaba simplemente:

...y el corazón le decía: «Vete a tu casa y no duermas».
Tomó el camino en la mano y hacia su casa se fuera.
Halló la puerta cerrada un agujero y entra.
Halló un candil encendido que toda la casa enseña.
Enderezó hacia su cama y vido que estaba en ella
un hombre largo y tendido duerme y ronca a pierna suelta..;

la tradición moderna, de la que escojo una versión a voleo **14**, la vivifica de acuerdo con su estética:

«... el corazón le decía: —Vete a tu casa y no vuelvas,
que tienes una mujer que te hace dos mil ofensas.
— ¿Cómo podía ser eso siendo mi mujer tan buena?
— Deja el caballo que corre, coge la mula que vuela,
ves dejando los caminos ves cogiendo las veredas.
Al entrar en la ciudad su casa está la primera;
todo lo halla cerrado lo que no se usaba en ella.
Con un puñal que traía hizo un bujero en la puerta.
Primero mete los pies por salvarse la cabeza,
y la mula, que no cupo atada a la reja queda,
como mula de doztor que siempre queda a la puerta.
Se ha ido para la cocina por ver quién estaba en ella.
El gatito y la gatita lamiéndose la cazuela.
Se marchó para la sala por ver quién estaba en ella.
Ha visto una bugía luciendo sobre una mesa.
—¿Qué muertos hay en mi casa que los alumbran con cera?
Se ha ido para la cama, por ver quién estaba en ella.
El galán y la galana durmiendo a pierna suelta... .

Otro importante factor que contribuye a distanciar al «Romancero tradicional moderno» respecto al definido por las impresiones del siglo XVI es su mayor diversidad métrica. Los editores antiguos de romances sólo aceptaron el metro 8 + 8 en series monorrimas y, como excepción, los romancíllos en 6 + 6. La tradición oral no ha sido tan excluyente. Son bastante numerosos (sobre todo en la rama sefardí) los romances que utilizan estructuras más complejas, como el paralelismo estrófico que ilustra el ejemplo siguiente**15**:

De condes y duques que a ella la pedían
la ganó Mainés a malas feridas.
De condes y duques que a ella demandaban

la ganó Mainés a malas lanzadas.
— Abréisme, mi madre puertas de palacio,
que nuera vos traigo y yo mal quebrado.
Abréisme, mi madre mi madre garrida,
que nuera vos traigo y yo malas feridas...,

paralelismo que puede simplificarse quedando como único resto de él una estructura con tendencia a los pareados. También se dan casos en que un mismo tema se canta en varias formas métricas: 6 + 6 y 8 + 8 (caso muy frecuente), o 6 + 6, 7 + 7 y 8 + 8 (por ejemplo, *Santa Iria*) o 8 + 5 y 8 + 8 (*El marinero raptor*), etc. Tales vacilaciones son prueba manifiesta de que el metro «romance» no puede ser considerado como condición *sine qua non* para que un texto tradicional forme parte del género. A la vez que por perduración de estructuras métricas antiguas, el Romancero oral moderno es más variado que el impreso en el siglo XVI debido a tendencias innovadoras. La aparición de pareados, más o menos continuados, en series originalmente monorrimas es fenómeno bastante común, sobre todo en Portugal, donde afecta a toda clase de romances, según ejemplifica el siguiente remate en *Muerte del príncipe don Juan*:

No dia de meu interro veste-te de grande gala,
para que a gente te não chame viúva sem ser casada;
se estiveres na janela e o meu corpo ali passar,
retira-te lá para trás que te não ouçam chorar **16**

o en América, este comienzo del Bernal Francés:

— Abridme la puerta, Elena sin ninguna desconfianza,
que soy Fernando el Francés que ahorita llego de Francia.
— ¿Quién es ese caballero que mis puertas mandó abrir?
Mis puertas se hallan cerradas; muchacho, enciende el candil.
Al abrir la media puerta se nos apaga el candil.
Se tomaron de la mano y se fueron al jardín,
—¿Qué tenés, hombre, Benito que vienes tan enojado?
¿qué te andas creyendo tú de chismes que te han contado? **17**

La conveniencia, si no necesidad, de estudiar de forma autónoma, en la sincronía de los siglos XIX y XX, el «Romancero tradicional moderno» y no ver en él, simplemente, una sobrevivencia anacrónica de una poesía perteneciente a otros tiempos, ha dado lugar a que el «Romancero» reciba hoy creciente atención por

parte de folkloristas, etnógrafos y sociólogos interesados en la cultura oral. La presión de sus puntos de vista ha afectado muy directamente a la investigación «de campo», introduciendo en las modernas colecciones regionales de romances una creciente indefinición de los límites del género. Dado que ni criterios de «origen», ni criterios «métricos» o formales son suficientes para delimitar el Romancero oral moderno, los investigadores de las culturas tradicionales tienden cada vez más a rechazar todo criterio excluyente que no esté refrendado por la opinión de los propios transmisores de tradición. Guiados por principios exclusivamente etnográficos, consideran que son indistinguibles entre sí los productos de la tradición oral y valoran como partes inseparables de la cultura local todos y cada uno de los textos que los miembros de una comunidad retienen en sus memorias. De ahí que, aceptada esa perspectiva, tan representativo de la tradición oral sea para ellos un texto aprendido de un ciego cantor, de una hoja volandera, de una publicación escolar de tiempos de la República, de un libro de texto de E.G.B., o un texto implantado por la labor cultural de Misiones Pedagógicas o por la actividad renacionalizadora de la Falange Femenina, como un texto procedente de la multisecular tradición cultural de la comarca. Y no hay manera de clasificar los materiales recogidos de la boca del pueblo sino por el contexto que justifica su canto o recitación.

Ante tan absoluta indiscriminación genérica, no es de extrañar que los estudiosos de la literatura prefieran el fácil expediente de considerar todos esos materiales «folklóricos» como algo ajeno a sus intereses y se refugien de nuevo más y más en el estudio del Romancero impreso del siglo XVI como única documentación digna de un estudio literario.

Creo, sin embargo, que el estudio autónomo del «Romancero tradicional moderno» no supone que tengamos que adoptar como punto de vista dominante el de los folkloristas, etnólogos o antropólogos. El «Romancero tradicional moderno» es parte irrenunciable de la literatura española, portuguesa, gallega y catalana, y sus textos, sus poemas, deben constituir el centro de interés de nuestras investigaciones, no el acto de realización pública de los mismos, ni el contexto sociológico que permite su vigencia, que justifica su actualidad. Los romances que nos conserva la tradición moderna son productos literarios que pueden y deben ser

extraídos del conjunto de las tradiciones poéticas (y no poéticas) de las comunidades que los usan y estudiados independientemente como creaciones inscritas en un determinado género literario, cuya poética merece un examen detenido. Su singularidad respecto a la literatura no tradicional no consiste en no ser literarios, en carecer de artificio, sino en el hecho de que su carácter de textos memorizados los hace abiertos en sus significantes y no simplemente abiertos en sus significados como son los poemas de cuya conservación en el tiempo se encarga la escritura. Frente a los productos literarios almacenados en bibliotecas, los productos literarios almacenados en la memoria colectiva se actualizan continuadamente para seguir siendo aceptables por las nuevas generaciones de auditores.

Hemos de reconocer que el estudio autónomo del «Romancero tradicional moderno», que propugnamos, tiene entre sus peores enemigos a los propios investigadores de la tradición oral. No sólo debido a los intereses extraliterarios de los folkloristas y antropólogos, sino también a causa de los principios y métodos que han gobernado la recolección como herencia de la visión pancrónica (cuando no arqueológica) del Romancero propia de los filólogos, pese a que éstos hayan (o hayamos) sido los investigadores más interesados en recobrar el Romancero para el campo de la literatura.

En efecto, la tradición filológica ha impuesto a los romanceristas «de campo» el criterio (sin duda acertado desde su especial punto de vista) de que todo fragmento, toda información es importante. Pero este criterio ha contribuido a que, en las encuestas, se intente extraer migajas de información textual a sujetos «informantes» que no son y nunca han sido (incluso a ojos de ellos mismos) portadores ni transmisores del acervo romancístico de la comunidad; y, lo que es peor, ha inducido a los editores de *corpora* tradicionales a incluir en sus publicaciones esos fragmentos como «reliquias» de tradición, falseando gravísimamente la realidad del proceso de transmisión de los romances, al mismo tiempo que la imagen de lo que es y no es una manifestación oral de un poema. A nadie en una comunidad que no sepa un romance «completo» se le ocurrirá cantarlo o contarlo, ni en público ni en privado, salvo presionado en una situación de encuesta por «investigadores» foráneos.

Más importante aún que la distinción entre qué es y qué no es una versión o manifestación de un romance, resulta, sin duda, para el estudio del género, la decisión de qué es y qué no es un romance, y la de si es preciso establecer subgéneros dentro del género.

La necesidad de plantear el problema de los límites del «Romancero tradicional moderno» me parece ineludible, si queremos salvar sus producciones para la Literatura.

En vista de ello voy a sugerir algunos principios que me parecen pertinentes para la identificación de los géneros literarios contiguos, con quienes el nuestro no debe confundirse. Los criterios que propongo para acotar el género «Romancero tradicional moderno» son de carácter diverso:

a. *Criterio de «tradicionalidad»*.

Es, sin duda, el más importante. El mero hecho de que un texto, incluso en metro de romance, se divulgue «de boca en boca» entre sujetos pertenecientes a comunidades, rurales o urbanas, portadoras de cultura «tradicional» no supone que ese texto se haya «tradicionalizado». Sólo debemos considerar «tradicionales» aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultura «tradicional» se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado. Aunque el poema nos sea dicho (o incluso cantado) por un informante analfabeto, si su texto procede de un libro, de un pliego de cordel, de una hoja volandera o de una emisión radiofónica y no está alterado creativamente por el juego de las variantes, no es un romance «tradicional», por más que se halle acortado, en virtud de olvidos de la memoria, o deformado, por incomprensión de su léxico o sintaxis de origen culto o «semiculto».

En las memorias privilegiadas de los portadores de tradición conviven frecuentemente, junto a los romances patrimoniales, poemas de procedencia «letrada», que nuestros informantes han adquirido por haberlos oído leer o recitar (o incluso cantar); pero el hecho de que hayan sido recibidos por vía auditiva no

supone que esos textos participen de las propiedades de la poesía «oral». Tanto da que tengan su origen en la literatura «plebeya»:

En el valle de la Almena se celebra una función
en una ermita que llaman de La Esperanza de Dios.
El día quince de Abril, con muy grande devoción,
el señor Fernando Sánchez con la esposa de su amor,
llevando a su hija Gertrudis y a su hijo Ramón,
la niña tiene tres años y es más bonita que un sol.
Cuando salieron de misa, después de la procesión,
Ramón, como mayorcito, de la niña se encargó.
y a las cuatro de la tarde, sin saber por qué ocasión,
empezó a correrla gente huyendo sin detención**18**

o en la, más antígua, de los «pliegos de cordel»:

En una encombra de flores cercada de hermosas plantas
a donde las avecillas tienen sus pintadas alas
con su mosecu y alegran y al Rey del Cielo dan gracias,
estando un día sentado cansado de andar de caza
arrimado a un duro tronco cavilando cosas varias,
estuve atento escuchando por ver sí es persona humana
y atento que así decía estas siguientes palabras:
— Adiós, alevoso amante, que aquí me dejas sin causa ...**19**

o incluso en los pliegos sueltos del siglo XVI, ininterrumpidamente impresos hasta principios de este siglo:

Retirada está la infanta bien así como solía
viviendo muy descontenta de la vida que tenía
viendo que se le pasaba toda la flor de su vida
y que el rey no la casaba ní tal cuidado tenía,
entre si estaba pensando a quien se descubriría
y acordó llamar al rey, como siempre hacer solía ...**20**

Su alejamiento respecto al género «Romancero tradicional moderno» se basa en que el texto permanece fiel al recibido del modelo memorizado, sin que la intertextualidad interfiera de forma creativa en el proceso de adquisición del texto.

La importancia de este criterio de exclusión estriba en que los romances de «pliego de cordel», «de ciego», «de sucesos» han llegado a veces, como ya apuntábamos más arriba, a transmitirse de memoria en memoria y, de resultas de ello, a estar sujetos a los

procesos de reelaboración propios de la poesía oral. Las versiones que se han generado mediante esos procesos, aunque todavía retengan modos de expresión heredados de su origen letrado (en convivencia con los modos de expresión adaptados al lenguaje del Romancero tradicional), pueden considerarse ya parte de nuestro género, o al menos parte de un sub-género de nuestro género. Pero la tradicionalización de algunos de los romances «de ciego», de «sucesos», no supone que haya que dar entrada en el «Romancero tradicional moderno» a todo pliego de cordel recordado oralmente por un sujeto rural.

b. *Criterio de modalidad del relato*.

Los relatos no tradicionalizados de ciego, que utilizan como forma métrica bien el romance, bien la copla, son, a la vez, un buen ejemplo de cómo no basta el carácter narrativo de un relato para que un texto ofrezca similitudes con el «Romancero tradicional». Mientras los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como ocurriendo nuevamente ante la vista del auditorio, los romances de ciego refieren los hechos informando de lo pasado mediante puras relaciones. Sirvan de contraste estos dos pasajes que a continuación cito en que se relata un proceso de enamoramiento.

En un romance tradicional (*Galiarda y Florencios*) **21**.

Entran condes, salgan condes a oír la misa de gallo;
entró el Conde de Verbena con un niño por la mano.
Cada cual tomó su asiento según eran sus estados;
el niño, por más pequeño, tomó el asiento más bajo.
Galiarda, [que] allí estaba, del niño se ha enamorado
y le ha hecho una señita con el guante de su mano.
— ¿Qué me quieres, Galiarda?, que aquí estoy a tu mandato.
— Que me lleves, niño conde, a mi casa por la mano.

En un romance de ciego **22**:

En la casa de sus padres, con el recato debido,
se crió, y apenas tuvo los quince abriles cumplidos,
cuando amor tiró una flecha, quedando herida del tiro
(que la mujer que es hermosa trae la desgracia consigo,
pues bastó llamarse Rosa, que pocas rosas he visto,
que no mueran deshojadas a manos del precipicio).

La causa fue un caballero,   don Jacinto del Castillo,
tan galán como bizarro,   valiente como entendido.
Éste dio en galantearla   con fiestas y regocijos.
La dama le corresponde   con amorosos cariños,
que enamorada y rendida   estaba de don Jacinto,
y con palabra de esposa   a su amante satisfizo.
Todas las noches se hablan   por un balcón, que testigo
era de sus muchas penas,   y, como amantes tan finos,
descansa el uno con otro   repitiendo mil cariños ...

La importancia para la delimitación genérica de la modalidad narrativa empleada me parece evidente.

De ahí que el romance tradicional y el corrido mexicano no sean un mismo género, aunque uno y otro sean narraciones y estén sujetos a variación en el curso de su transmisión de memoria en memoria. Los corridos mexicanos, de forma similar a sus antecesores los corridos o romances «de sucesos», que tanta difusión alcanzaron en la Península en los siglos XVII y XVIII gracias a la venta de pliegos de cordel por los ciegos, utilizan modalidades de relato en que el poeta narra lo ocurrido sin hacerlo miméticamente presente ante el auditorio. La mayor expresividad del corrido mexicano depende, no de una exposición mostrativa, visualizadora de la acción en progreso, sino de una actitud ante los hechos, conductas y palabras recordados que los levanta a un plano modélico, considerándolos dignos de pasar ala historia y de ser imitados por su valor paradigmático **23**:

En mil novecientos veinte,   señores, tengan presente,
fusilaron en Chihuahua   a un general muy valiente.
De artillero comenzó   su carrera militar,
en poco tiempo llegó   a ser un gran general.
En la estación de La Mora   le tocó la mala suerte,
lo agarraron prisionero,   lo sentenciaron a muerte.
Ángeles mandó un escrito   al Congreso de la Unión:
— Si he de ser yo fusilado   me encuentro a disposición.
Angeles era muy hombre,   tenía un valor verdadero;
mejor deseaba la muerte   que encontrarse prisionero.
El reloj marca las horas,   se acerca la ejecución:
— Preparen muy bien sus armas   y apúntenme al corazón,

apúntenme al corazón,   no me demuestren tristeza
que a los hombres como yo   no se les da en la cabeza.
—Ya con esta me despido   en la sombra de un granado
así terminó la vida   de un general afamado.

c. *Criterio de funcionalidad*.

El romance tradicional es una historia narrada. Lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como «ejemplo de vida». La historia o escena que en el poema se revive goza de autonomía significativa y, salvo en los márgenes exteriores al relato (exordio, post scriptum), en que el narrador generaliza la enseñanza que de aquella historia particular puede extraerse, el suceso o sucesos que en ella se dramatizan mantienen su singularidad histórica, de forma que su interés permanente radica en la universalidad de lo individual.

Por ello, si en una canción, la fábula no se desarrolla en forma de intriga verosímil o si queda reducida a un pretexto para el discurso emitido, que cumple otras funciones que las de contarnos una historia, el poema no es (o ha dejado de ser) parte del género «Romancero tradicional moderno».

Así, por ejemplo, las canciones llamadas «despiques», tan comunes en la tradicíón portuguesa, no son romances, son remedos lúdicos de una costumbre (la batalla verbal entre hombres y mujeres que acompaña el proceso social del apareamiento) **24**:

Entre silvas e silvinhas,   que promessas há-de haver;
menina que 'tais na fonte,   dai-me água, quero beber.
—Pelo copinho vidrado,   tocadinho do amor;
por ditosa m'eu achara   dar água a tal senhor.
—Aguas claras, corredias,   correm debaixo do chão;
por ditoso m'eu chamara   em bebê-la da sua mão.
—Com licença dos senhores   e da Senhora da Guia,
perguntai àquele mancebo   se vai para algũa romaria.
—A romaria que eu vou,   eu lo a digo na verdade,
vou é para passar tempo,   são coisas da mocidade.
— A cantiga está bem dita,   que vós, senhor, a dissestes;
o caminho está seguido,   tornai por onde viestes.

etc.

Análoga alienidad a la función narrativa central del romancero tiene la simulación que, en el corro, hacen los niños y niñas de la ceremonia de *Elección de novia*, cantando en el juego:

De Francia vengo, señora,   de por hilo portugués,
en el camino me han dicho   «Qué lindas hijas tenéis.»
— Si las tengo o no las tengo,   para mí las guardaré,
con el pan que Dios me ha dado   me las puedo mantener.
—Yo me voy muy enojado   a los palacios del rey
a contárselo a la reina,   a la reina Isabel.
Vuelva pa atrás, caballero,   no sea tan descortés
y de las hijas que tengo   escoja la más mujer.
— Ésta escojo por esposa   ésta escojo por mujer,
que me ha parecido rosa   acabada de nacer.

Las palabras de la canción son sólo un complemento de la acción «jugada» por los niños actores, acción que, considerada en conjunto, constituye un remedo de un acto genérico y no una representación dramática de un suceso particular al que se confiere un valor ejemplar para la vida. La liturgia del juego, incluidas sus palabras, son tradicionales: nos lo testimonian, diacrónicamente, varias obras dramáticas del siglo XVII y, sincrónicamente, las variantes con que el juego se documenta en territorios muy diversos del mundo hispano-hablante**25**. Pero no por ello debemos considerar *De Francia vengo, señora*, o su paralelo portugués *A Condessa de Aragão* parte del «Romancero tradicional».

Lo mismo puede decirse de otras canciones de niñas de origen lejano, como *«A la verde verde, a la verde oliva»*, en que las referencias a la prisión de las «tres cautivas», a su encierro por la reina mora en una mazmorra, a sus oficios serviles, al encuentro de la menor con el buen viejo de su padre en la fuente fría y a la liberación de las tres niñas por el moro que las cautivó no constituyen sino el apoyo verbal de una pantomima y carecen de cualquier pretensión de ser los componentes de la narración de un hecho verosímil.

La carencia, en determinados textos, de la función propiamente narrativa, que consideramos rasgo esencial de los romances, puede no ser en ellos primigenia. En determinados casos, el canto de romances tradicionales puede ritualizarse; si ello

ocurre, el contexto folklórico en que se realiza el acto de emisión del texto (la «performance») se hace dominante respecto al contenido literario del mismo. Tenemos ejemplos varios en que un romance pasa a ser exclusivamente utilizado como «canto aguinaldero», como «mayo», como «canción de corro», como «endecha», como «ronda», como «canto de la desfloración», como «oración», etc. Aunque, inicialmente, esa función no necesite alterar el texto, es fácil que, a la larga, el romance llegue a adquirir propiedades estructurales que repugnan a su original función narrativa.

He aquí cuatro ejemplos:

a) de un romance (*Muerte del Maestre de Santiago*) convertido en canto aguinaldero **26**:

> Hoy es víspera de Reyes día muy asiñalado,
> mañana su santo día la primer fiesta del año,
> cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo;
> nosotras también venimos como ouvejas de este bando,
> no pedimos campanillas ni de oro ni de damasco,
> que le pedimos dotrina a nuestro pastor honrado,
> si no es la doña Mariya que se lo pidió dobrado,
> que le pidió la cabeza del maestro de Santiago...

b) de un romance (*La infantina*) convertido en ronda **27**:

> La mañana de San Juan tres horas antes del día,
> me salí yo a pasear por una arbolera arriba.
> En medio de la arbolera un rico ciprés había,
> el tronco tiene de oro la rama de plata fina,
> y en la más altita rama sentada estaba una niña,
> mata de cabellos tiene que todo el ciprés cubría,
> con peine de oro en sus manos que peinárselos quería.
> Cada peinada que daba granitos de oro caía,
> y entre peinada y peinada la dama queda adormida.
> Baja un reiseñor del cíelo con un cantor que él tenía,
> con las alas le dispierta con el pipo le decía:
> —Una dama como vos no debe ser adormida.
> Con esto quédate adiós claro lucero del día,
> con esto quédate adiós y hasta que vuelva otro día.

c) de un romance (*Por aquel postigo viejo, a lo divino*) hecho oración **28**:

Por aquel postigo abierto   que nunca le vi cerrado
por allí pasó la Virgen   vestida de negro y blanco,
el vestido que llevaba   nunca se lo vi manchado,
se lo manchó Jesu Cristo   con la sangre del costado.
Caminemos, hijo mío   caminemos al Calvario,
cuando nosotros lleguem   os ya le habrán crucificado;
ya le clavaron sus pies   ya le clavaron sus manos,
ya le dieron la punzada   en su divino costado.
La sangre que derramó   cayó en un cáliz sagrado,
y aquel que la recogiese   será un bienaventurado:
en este mundo será rey   y en el otro coronado.

d) de un romance (*Gerineldo*) transformado en canto de desfloración gitano **29**:

—Gerineldo, Gerineldo   Gerineldito pulido,
¡quién te tuviera una noche   tres horitas a mi servicio!
—Guarda lo que es bueno,   te acompañará,
que, si no lo guardas   sola te verás.

Si, al tratar del criterio de tradicionalidad o de modalidad narrativa, teníamos que tener presente la posibilidad de la conversión de un «no-romance tradicional» en «romance tradicional», en este otro caso se nos plantea la posibilidad de la transformación de un «romance tradicional» en un «no-romance tradicional».

En fin.

Las anteriores consideraciones representan un intento de delimitar un género de la literatura española que, a pesar de la abundante bibliografía con él relacionada, no ha sido valorado como tal y permanece aún excluido del campo de estudios literarios.

Mi propósito en los trabajos reunidos en la presente publicación es, precisamente, acotarlo y rescatarlo para ese campo de estudios, haciéndolo objeto de atención autónomo, libre de las vinculaciones a intereses varios que han ocultado su ser.

NOTAS 2.- A MODO DE PRÓLOGO. EL ROMANCERO TRADICIONAL MODERNO COMO GÉNERO CON AUTONOMÍA LITERARIA

1. Siguiendo el orden en que van citados, los fragmentos tradicionales tienen las siguientes

procedencias: «Esta noche», San Martín de Castañeda (Sanabria, *Zamora):* una mujer coja, col. D. Catalán, A. Galmés y W. Alonso, 1949 (cfr. D. Catalán, *Por campos,* pp. 39-40); «Amores», Cabornera *(León),* Anastasio Fernández, 80 a., col. D. Catalán, T. Catarella, F. Salazar y J. Yokoyama, 1977 (publ. en AIER, 1, pp. 291-292); «Advierte», Homicián (Punta del Hidalgo, *Tenerife),* Escolástica Suárez Suárez, 85 a., col. F. García Fajardo, 1933-34 (cfr. D. Catalán, *Por campos, p.* 173); «Deprisa pide», Uznayo (Polaciones, *Cantabria),* Mariuca, c. 80 a., col. D. Catalán y A. Galmés, 1948 (cfr. D. Catalán, *Siete siglos,* pp. 106-107); «El Cid», Triana *(Sevilla),* Juan José Niño, gitano, y una gitana joven, col. M. Manrique de Lara, 1916 (cfr. D. Catalán, *Siete siglos,* pp. 167-169); «Otros tantos», Nuez *(Zamora),* Rosa Fernández, col. D. Catalán y A. Galmés, 1948 (cfr. D. Catalán, *Siete siglos,* pp. 136-137); «Poco a poco», Aliseda de Tormes *(Ávila),* Bonifacia Aliseda Flor, 79 a., col. María Luisa Sánchez Robledo, 1944; «Y al llegar», Trascastro *(León),* David Ramón, 69 a., col. D. Catalán y J. A. Cid, 1977 (publ. en *Romancero General de León. Antología 1899-1989,* ed. D. Catalán y M. de la Campa, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1991; 2ª ed. Madrid: Fundación R. Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1995, pp. 82-84) (cfr. D. Catalán, en «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX», *El Romancero hoy: Nuevas fronteras,* ed. A. Sánchez Romeralo *et al.,* Madrid: SMP, 1979, pp. 249-253); «Ábreme», Rodas *(Grecia),* Estrella Bohor Tarica, 23 a., col. M. Manrique de Lara, 1911; «Ha cogido», Herreruela *(Palencia),* Encarnación Cenera, col. D. Catalán, 1951 (cfr. D. Catalán, *Por campos,* pp. 56-57).

2 Yo me estava reposando   durmiendo como solía,
recordé, triste, llorando   con gran pena que sentía.
Levante me muy sin tiento   de la cama en que dormía
cercado de pensamiento   que valer no me podía.
Mi passion era tan fuerte   que de mí yo no sabía
conmigo estava la muerte   por tener me compañia.
Lo que más me fatigava   no era porque muría
mas era por que dexava   de servir a quien servía.
Servía yo a vna señora   que más que a mí la quería
y ella fue la causadora   de mí mal sin mejoría.
La media noche passada   ya que era cerca del día
salime de mi posada   por ver si descansaría;
fuy para donde morava   aquella que más quería
por quien yo, triste, penava,   mas ella no parecía.
Andando todo turbado   con las ansias que tenía
vi venir a mi Cuidado   dando bozes, y dezia:
— Si dormís, linda señora,   recordad, por cortesía,
pues que fuestes causadora   de la desventura mía;
remediad mi gran tristura,   satisfaced mí porfía

porque, si falta ventura del todo me perdería.
Y con mis ojos llorosos vn triste llanto hazía,
con suspiros congoxosos y nadie no parecía.
Juan del Enzina, *Cancionero,* Salamanca, 1496.

3 Media noche era por filo los gallos querían cantar,
conde Claros, con amores no podía reposar,
dando muy grandes supiros que el amor le hazía dar,
que el amor de Claraniña no le dexa sossegar.
Qvando vino la mañana que quería alborear,
salto diera de la cama que parece vn gavilán,
bozes da por el palacio y empeçara de llamar
—¡Leuanta, mi camarero, dame vestir y calçar!
Presto estaua el camarero para auerselo de dar:
diérale calças de grana borzeguis de cordouán,
diérale jubón de seda aforrado en zarahán,
diérale vn manto rico que no se puede apreciar,
trezientas piedras preciosas al derredor del collar.
Traele vn rico cauallo que en la corte no ay su par,
que la silla con el freno bien valía vna ciudad,
con trezientos cascaueles al rededor del petral,
los ciento eran de oro e los ciento de metal,
e los ciento son de plata por los sones concordar.
E vase para el palacio para el palacio real,
a la infanta Claraniña allí la fuera a hallar,
trezientas damas con ella que la van acompañar;
tan linda va Claraniña que a todos haze penar.
Conde Claros, que la vido luego va descaualgar,
las rodillas por el suelo le començó de hablar:
— Mantenga Dios a tu alteza. —Conde Claros, bien vengáys.
Las palabras que prosigue eran para enamorar:
— Conde Claros, conde Claros el señor de Montaluán,
¡cómo aueys hermoso cuerpo para con moros lidiar!
Respondiera el conde Claros tal respuesta le fue a dar:
— Mi cuerpo tengo, señora para con damas holgar,
si yo’s tuuiesse esta noche señora, a mi mandar,
otro dia en la mañana con cient moros pelear,
si a todos no los venciesse que me mandasse matar.
— Calledes, conde, calledes e no os queráys alabar,

el que quiere seruir damas así lo suele hablar
y al entrar en las batallas bien se saben escusar.
— Si no lo creéys, señora por las obras se verá.
Siete años son passados que os empecé de amar,
que de noche yo no duermo ni de día puedo holgar
— Siempre os preciastes, conde de las damas os burlar,
mas dexáme yr a los baños a los baños a bañar,
quando yo sea bañada estoy a vuestro mandar.
Respondiérale el buen conde tal respuesta le fue a dar:
— Bien sabedes vos, señora que soy caçador real,
caça que tengo en la mano nunca la puedo dexar.
Tomárala por la mano para vn vergel se van,
a la sombra de vn aciprés debaxo de vn rosal
de la cintura arriba tan dulces besos se dan,
de la cintura abaxo como hombre y muger se han.

Cancionero de romances, Anvers: Martín Nudo, sin año Ic. 1548].

4 Alterada está Castilla por vn caso desastrado,
que el conde don Pero Vélez en palacio fue hallado
con vna prima carnal del rey Sancho el desseado
las calças a la rodilla y el jubón desabrochado,
la Infanta estua en camisa echada sobre vn estrado,
casi medio destocada con el rostro desmayado.
De modo, que estava el Rey suspenso y muy alterado;
en fin, por darle castigo a muerte le ha condenado.
Los Grandes piden que cesse el juyzio acelerado.
El caso pide castigo; no lo permite el estado,
porque era el conde en Castilla gran señor y emparentado.

Rosa gentil, Valencia: Joan de Tímoneda, 1573.

5 Apriessa pide las armas y en un punto fue armado,
por delante el corredor va arremetiendo el cauallo;
con la gran fuerça que puso la sangre le ha rebentado.
Gran lástima le han las damas en velle que va tan flaco;
rueganle todos que buelva mas el no quiere aceptarlo.

Pliego suelto gótico: Romance glosado por Padilla.

6 El buen Cid no está tan lexos que todo bien lo escuchaua:
— Venid vos acá, mi hija, mi hija doña Urraca,
dexad las ropas continas y vestid ropas de Pascua,
aquel moro hi de perro detenémelo en palabras

mientra yo ensillo a Bauieca   y me ciño la mi espada. —
La donzella, muy hermosa   se paró a una ventana.
Romance «el más viejo que oy» glosado por Francisco de Lora,
pliego suelto gótico [Burgos, Juan de Junta].

7 Otros tantos ha, señora   que os tengo dentro en mi alma.
Ellos estando en aquesto   el buen Cid que assomaua.
— ¡Adios, adios, mi señora,   la mi linda enamorada,
que del cauallo Bauieca   yo bien oygo la patada!
Do la yegua pone el pie   Bauieca pone la pata.
Romance «el mas viejo que oy» glosado por Francisco de Lora,
pliego suelto gótico [Burgos, Juan de Junta].

8 La niña, desque lo oyera   díxole con osadía:
—Tate, tate, cauallero,   no hagáys tal villanía,
—hija soy de un malato   y de vna malatía,
el hombre que a mi Ilegasse   malato se tornaría.
El cauallero, con temor   palabra no respondía.
A la entrada de París   la niña se sonrreya.
—¿De qué vos reys, señora   de que vos reys, mi vida?
— Riome del cauallero   y de su gran couardía,
tener la niña en el campo y catarle cortesía.
Cauallero, con vergüença   estas palabras dezía:
— Buelta, buelta, mi señora   que vna cosa se me oluida.
Cancionero de romances, Anvers: Martín Nucio, sin año [c. 1548]

9 Dando estas bozes y otras   a Sansueña fue a llegar,
viernes era aquel día   los moros hazen solenidad,
el rey Almançor va a la mezquita   para la çala rezar,
con todos sus caualleros   quantos el pudo lleuar.
Quando allegó Gayferos   a Sansueña essa ciudad,
miraua si vería alguno   a quien pudiesse demandar.
Vido vn catiuo christiano   que andaua por los adarues;
desque lo vido Gayferos,   empeçóle de hablar:
— Dios te salue, el christiano   y te torne en libertad,
nueuas que pedir te quiero   no me las quieras negar,
tú que andas con los moros   si les oyste hablar
si ay aquí alguna christiana   que sea de alto linaje.
El captiuo, que lo oyera   empeçara de llorar:
—Tantos tengo de mis duelos   que de otros no puedo curar,
que todo el día los cauallos   del rey me hazen pensar

y de noche en honda sima me hazen aprisionar.
Bien sé que ay muchas catiuas christianas de gran linaje,
especialmente vna que es de Francia natural,
el rey Almançor la trata como a su hija carnal,
sé que muchos reyes moros con ella quieren casar,
por esso yd, cauallero por essa calle adelante
ver las eys a las ventanas del gran palacio reale.
Derecho se va a la plaça a la plaça la más grande,
allí estauan los palacios donde el rey solía estar,
alço los ojos en alto por los palacios mirar,
vido estar a Melisendra en vna ventana grande
con otras damas christianas que están en captiuidad.
Melisendra, que lo vido empeçara de llorar,
no porque lo conociesse en el gesto ni en el traje,
mas, en verlo con armas blancas recordóse de los doze pares,
recordóse de los palacios del emperador su padre,
de justas, galas, torneos que por ella solían armar.
Con 'na boz triste, llorosa le empeçara de llamar:
— Por Dios os ruego, caballero que a mí vos queráys llegar,
si soys christiano o moro no me lo queráys negar,
dar vos he vnas encomiendas bien pagadas vos serán,
cauallero, si a Francia ydes por Gayferos preguntad,
dezilde que la su esposa se le embía a encomendar,
que ya me parece tiempo que la deuía sacar,
si no me dexa con miedo de con los moros pelear,
deue tener otras amores de mí no lo dexan recordar,
los ausentes por los presentes ligeros son de oluidar;
aún le diréys, cauallero por darle mayor señal,
que sus justas y torneos bien las supimos acá.
Y si estas encomiendas no recibe con solaz,
dar las eys a Oliveros dar las eys a don Roldán,
dar las eys a mi señor el emperador mi padre.
Diréys cómo esto en Sansueña, en Sansueña essa ciudad,
que, si presto no me sacan mora me quieren tornar,
casar me han con el rey moro que está allende la mar,
de siete reyes de moros reyna me hazen coronar,
según los reyes que me traen mora me harán tornar,
mas amores de Gayferos no los puedo yo olvidar.
Gayferos, que esto oyera tal respuesta le fue a dar:

— No lloréys vos, mi señora   no queráys assí llorar,
porque estas encomiendas   vos mesma las podéys dar.
Cancionero de romances, Anvers: Martín Nucio, sin año [c.1548]

10 Por ay viniera vn barquero,   que venía ribera arriba,
besó las manos al Papa   e los pies con grande estima.
Allí habló el Santo Padre   bien oyréys lo que dezía:
— En buena hora vengáys   hombre, buena sea tu venida,
¿si me traes nueuas del Duque   de mi hijo, el de Gandía?
— Yo no traygo nueva cierta   ni de cierto lo sabía,
mas oy, estando esta noche   señor, por ganar mi vida,
oy un gran golpe en el río   que todo el río sumía
quiçá, por el su pecado   será el Duque de Gandía.
Pliego suelto gótico del siglo XVI

11 Si se partiera Abraam   patriarca muy honrrado,
partiérase para el monte   donde Dios le hauía mandado
sacrificar su propio hijo   que Ysaac era llamado;
toma el niño por la mano   obediente a su mandado.
Yua triste y pensatiuo   el buen viejo y lastimado,
en pensar que ha de matar   al mismo que ha engendrado,
y lo más que le lastima   es en verlo ya criado.
Y con estos pensamientos   al pie del monte han llegado.
Hizo el viejo vn haz de leña   y al niño se lo ha cargado;
y subiendo por el monte   vua Ysaac muy fatigado.
Segunda parte de la Silva de varios romances,
Zaragoza: Estevan de Nagera, 1550

12 El *rey Chico y la mora cautiva de Antequera.* Versión de Tetuán, Majní Bensimbrá, 70 a. Col. Manuel Manrique de Lara, 1916.

13 Versión facticia representativa de la tradición judeo-española de Marruecos y Argel. Procedencia de los octosílabos: 1*a,b* Orán (hermanas Coriat), 2*a,b*-3*a,b* Tetuán (Simi Chocrón), 4*a, b*-5*a, b*-6*a, b* Tetuán (anón.), 7*a* Tánger (Messodi Azulai), 7*b* Tetuán (anón.), 8*a,b* Tánger (Estrella Bennaim), 9*a* Orán (hermanas Coriat), 9b Tánger (anón.), 10*a,b* Orán (hermanas Coriat).

14 Las Navas del Marqués (Avila), Pascuala Pablo. Col. R. Menéndez Pidal, 9 de julio de 1905.

15 Tetuán (Marruecos), Majní Bensimbrá, 65 a. Col. M. Manrique de Lara, 1915.

16 Rebordãos (Bragança). Publicada en J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português,* ed. L. F. Lindley Cintra, Manuel Viegas Guerreiro, *et. al.,* Coimbra: Universidade, 1958, I, p. 20.

17 Coliblanco (Cartago, *Costa Rica),* Edgar Mora, 28 a. Col. M. S. de Cruz-Sáenz, 23 de agosto de

1973. Publicada en M. S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica,* Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1986, pp. 14-15.

18 Agüimes (*Gran Canaria*), Conchita Armas. Col. Cristóbal Santana Rodríguez. Publicada en D. Catalán *et al., La flor de la marañuela* (1969), vol. II, pp. 247-248 (núm. 675).

19 Palleirós (Puebla de Trives, *Ourense),* Josefa HerveIla. Col. Alfonso Hervella.

20 La Madroñera *(Cáceres),* Asunción Gonzalo, 40 a. Col. Bonifacio Gil, antes de 1930.

21 Aliseda (*Cáceres*) ,Valentina Zancada, 59 a. Col. Jesús Bal, 1931.

22 Don Jacınto del Castillo y doña Leonor de la Rosa. Cfr. Bibl. Nacional, Madrid R-18956 y R-18957.

23 *Fusilamiento del general Felipe Ángeles*. Versión de Falcon Records FLP 4036 (1973), McAllen, Texas; arreglo de J. A. del Valle, interpretan Los Alegres de Terán. Véase E. Martínez López, «La variación en el corrido mexicano: Interlocuciones del narrador y los personajes», en *El Romancero hoy: Poética*, ed. D. Catalán et al., Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 65-120 (versión N, pp. 115-116).

24 Fajã dos Vimes (Ilha de S. Jorge, Açores), Maria Teresa Brites, 77 a. Col. Manuel da Costa Fontes, 2-VIII-1977. Publicada en M. da Costa Fontes, *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, «Fuentes para el estudio del Romancero. Serie Luso-brasileira», III, ed. D. Catalán, Coimbra: Seminario Menéndez Pidal, 1983, p. 171 (núm. 207).

25 Sobre el juego, véase F. A. Coelho, *Jogos e rimas infantis*, 2ª ed., Porto, 1919, pp. 66-70 (respecto a PortugaI); B. Vigón, *Juegos y rimas infantiles recogidos en los concejos de Villaviciosa, Colunga y Caravia*, Villaviciosa, 1895, p. 75 (respecto a Asturias) y A. Pelegrín, «Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991-92, vol. II, pp. 163-168.

26 Tomo el ejemplo de una versión recogida en Lober (Zamora), dicha por una mujer anciana de Astorga a Tomás Navarro Tomás en 1910,

27 Versión de Avena (*Huesca*), dicha por una mujer en Araguás a Tomás Navarro Tomás en 1910.

28 Utilizo como ejemplo una versión de Madrid, dicha por Amparito. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1904 ó 1905.

29 Versión de El Portal (*Cádiz*), Juan Valencia Peña (gitano), col. Luis Suárez Ávila, 1985.

I. EL MOTIVO Y LA VARIACIÓN EXPRESIVA EN LA TRANSMISIÓN TRADICIONAL DEL ROMANCERO (1959)

Entre los numerosos estudios dedicados a los romances hispánicos, son proporcionalmente escasos los que tratan de aclarar el «misterio» de la vida tradicional, vida que, desde hace siglos, esos poemas vienen teniendo; son contadísimos los que tienen por objetivo descubrir la esencia de la literatura de carácter tradicional. Este desinterés procede, en gran parte, de la resistencia de una crítica, que se autodefine como individualista, a admitir la existencia de una literatura colectiva sustancialmente diversa de la literatura personal o individual. Por ello me es grato dar la bienvenida a un artículo de Daniel Devoto encabezado por el prometedor título: «Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional.»[1].

UNA POESÍA MULTIFORME QUE VIVE EN VARIACIÓN CONTINUA Y PERMANENCIA ESENCIAL

El nuevo método se basa en un concepto de la poesía tradicional esencialmente concorde con las ideas desde antiguo repetidas por Menéndez Pidal:

> «Un gran paso hacia la concepción multiforme de la canción narrativa española (dice Devoto) se debe a los trabajos de Menéndez Pidal, que establece la diferencia entre la poesía de arte y la poesía tradicional en el hecho de que aquélla cuente con un texto único al que debemos referirnos —aun en los casos que existan variantes, éstas nunca serán tantas ni tan fundamentalmente diversas como las de una canción tradicional— mientras que la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua... La variante no es un accidente en la poesía tradicional sino su propia y única forma de vivir: El romance vive variando de forma. Vive en variantes...» [2] «Tanto la canción como el lenguaje viven en variedad continua y en permanencia esencial. Y entre el doble balanceo del individuo, creador de variantes, a la

colectividad, que las acepta o las deja perder, la conducta de la canción no es meramente azarosa...» (pp. 267-269).

El carácter multiforme de la canción narrativa tradicional, rasgo esencial en su manifestación, implica que carece de un prototipo que sea identificable con ella misma. Por eso creo perfectamente lógico que el método de Devoto comience «desentendiéndose en absoluto del origen del relato» (p. 266). Ya Menéndez Pidal ha venido llamando la atención desde antiguo acerca del hecho, paradójico pero evidente, de que la redacción primera, original, de un poema tradicional no es y, por definición, no puede ser tradicional; «la nostalgia de un prototipo», contra la cual se pronuncia Devoto, no puede darse entre quienes consideran objeto de estudio el «romance tradicional», puesto que su prototipo no tradicional siempre será una poesía individual o «de arte» (culta o vulgar, es lo mismo) como tantas otras. Un estudio del estilo tradicional o colectivo sólo puede interesarse por el problema de los orígenes para subrayar la carencia de ese estilo en el prototipo y para observar cómo la «transmisión» tradicional modifica profundamente la obra original individual y da nacimiento a una canción esencialmente distinta del prototipo.

La aceptación del carácter multiforme de cada poesía tradicional exige, pues, centrar los estudios folklóricos (y así lo propugna Devoto) en el «mecanismo de la transmisión», para descubrir cómo y por qué, en el curso de la vida tradicional de una canción narrativa, nacen las múltiples variaciones y motivos[3]; pero esta idea no es nueva: puede decirse que la aportación más notable de Menéndez Pidal al estudio del Romancero consiste en su definición de la «tradicionalidad» a la cual llegó, en buena medida, gracias al examen del mecanismo de la transmisión realizado en su estudio «Sobre Geografía Folklórica, Ensayo de un método» (1920)[4].

La coincidencia hasta aquí señalada con las directrices de estudio pidalinas no supone, sin embargo, que el método de Devoto se considere deudor del «método geográfico» o histórico-geográfico iniciado por Menéndez Pidal, ni de la concepción «tradicionalista» del romancero que de él surgió. Por el contrario, el nuevo método aspira a asentarse sobre las ruinas del viejo, cuya invalidez, según afirma insistentemente Devoto, se demuestra, ante todo, por la pobreza de los resultados

obtenidos.

Devoto plantea su metodología alternativa con las siguientes palabras:

> «Existe un romance —es decir, una narración tradicional— en un número n de versiones[5]: Sin pretender referirlas a un prototipo... del que se desprendieron... por un proceso cuyas etapas es —creemos— imposible reconstruir, es innegable que existe un contenido... que nos permite reconocerlas como variantes [=versiones] de un mismo romance... De la comparación de las variantes [=versiones] surgirá, pues, un contenido latente idéntico que las informa a todas» (p. 266 y cfr. p. 289). «Si su contenido latente surge de la comparación de las variantes [= versiones], ... nuestro método se reduce a desentrañarlo para explicar por él la conducta folklórica de la narración» (p. 267), se reduce a «aceptar que ese contenido latente —que puede transformarse, como toda energía— rige la cohesión de los motivos del tipo[6] narrativo, su permanencia, su intercambio, y Ias atracciones y contaminaciones que se efectúan entre ése y otros tipos de romance».

En resumen, el método de Devoto propugna que hay que «buscar en el sentido profundo de los motivos la explicación de la vida folklórica del tipo» (p. 289), pues «los motivos *delatan* el sentido profundo del tipo» (p. 284).

Apenas podemos descubrir en esta exposición (salvo en el vocabulario empleado) razones de disentimiento respecto a la concepción y métodos de la escuela «tradicionalista».

Ya en 1920 Menéndez Pídal decía:

> «... Pero esos pormenores cambiadizos son partes del cuerpo de la poesía que se renueva para vivir, y ese cuerpo tiene como alma, como principio informador que le da unidad vital, la idea poética del conjunto del romance, arraigada en todas las imaginaciones por cima de las variantes [=variaciones discursivas y motivos] especiales. Esta idea del conjunto, como creación poética más alta y difícil que los detalles, está muchísimo más que éstos, libre de las invenciones individuales de los recitadores, permaneciendo casi siempre inalterada, en medio de los múltiples cambios de pormenores en su exposición, prescindiendo y señoreando todos esos cambios» (*Cómo vive*, p.

131).

Dada la falta de novedad en las líneas metodológicas y conclusiones generales del «nuevo» método, resulta preciso recurrir a la crítica de Devoto a los trabajos de la escuela «tradicionalista» para comprender en qué se basa su disentimiento.

NOTAS I. EL MOTIVO Y LA VARIACIÓN EXPRESIVA EN LA TRANSMISIÓN TRADICIONAL DEL ROMANCERO

1 *BHi,* LVII (1955), 233-291.

2 Menéndez Pidal llama *variante* a cada motivo o expresión variable dentro del relato que constituye el romance. Devoto, de acuerdo con una tradición crítica muy implantada, emplea esta misma palabra variante para designar no sólo variaciones en un trecho cualquiera del romance, sino lo que Menéndez Pidal llama versión, esto es, cada una de las recitaciones de un romance considerada en su totalidad. En adelante, prescindiré por mi parte de este término anfibológico y lo aclararé entre [ ] siempre que sea empleado por los textos que cito. Para evitar este escollo, adopto la terminología siguiente: *Versión*: Cada una de las recitaciones de un romance recogidas de la tradición oral. *Motivo*: Cada uno de los elementos variables de una versión a otra que se dan en una narración romancística. *Variación*: Todo giro de expresión característico de una serie de versiones y desconocido de otras. Desde luego, es imposible establecer una frontera que resulte indiscutible entre *motivos* y *variaciones*; pero conviene emplear ambos términos en vista de que sobre un *motivo* [de *intriga*] ya de por sí sustituible por otro en la tradición, caben distintas variaciones o expresiones poéticas a su vez tradicionales. Quiero advertir que nunca utilizo *motivo* al referirme a las partes o episodios de la narración [en cuanto *fábula*] abstrayendo la forma en que aparecen en los relatos [esto es, en la *intriga*] de cada una de las versiones.

3 «Lo que deseamos destacar claramente en nuestro método es que contemplamos el mecanismo de la transmisión antes que los otros problemas que las diferentes teorías folklóricas aspiran a aclarar: origen, contenido y función...» (p. 267). «Nos interesa... el estudio de ese contenido, de su transmisión y de cómo, permaneciendo las variantes [= versiones, en la terminología de Menéndez Pidal] fieles en esencia a ese contenido, lo han modificado cada una dentro de una fidelidad general... Su estudio nos servirá, no para explicar el relato —como pretende la escuela freudiana— sino para explicar su funcionamiento en la transmisión tradicional» (p. 266).

4 Citaré este trabajo en adelante por su nueva edición en *Cómo vive un romance* (Anejo LX de la RFE, Madrid, 1954, pp. 1-141), empleando la abreviatura *Cómo vive*.

5 El carácter multiforme de la canción tradicional exige partir de las múltiples versiones en que se nos aparece (sin pretender reconstruir un prototipo). De ahí la proposición primera de Devoto que reza así: «Considerar en conjunto un romance en todas sus variantes, tal como nos lo ofrecen la exploración folklórica y la informacion bibliográfica o literaria (versiones antiguas, citas,

paráfrasis, imitaciones), sin dar preferencia apriorística a ninguna versión en especial» (p. 289).

6 Devoto (p. 283, n. 2) aclara su terminología refiriéndola a la de Aarne-Thompson: *Tipo* = «a traditional tale that has an independent existence» y que «does not depend for its meaning on any other tale». Puede constar de «one motiv only... or of many». *Motivo*= «The smallest element in a tale having a power to persist in tradition». Puede ser: 1) «The actors of a tale», 2) «Certain items in the background of the action, such as magic objects or strange beliefs»; 3) « single incidents» , que son los que constituyen la mayoría de los motivos.

II. EL «MOTIVO» Y LA «VARIACIÓN EXPRESIVA» SON OBRA COLECTIVA

Menéndez Pidal, para defender (frente a la crítica que se autodenomina «individualista» y desestima la realidad de la recreación sucesiva) que la variabilidad no es un accidente, sino la propia y única manera de vivir la poesía tradicional, ha puesto, a menudo, especial énfasis en afirmar cómo «entre los cientos de versiones de un mismo romance que examinamos no se encuentran dos que coincidan exactamente una con otra» (*Cómo vive*, p. 124), pues la poesía «se renueva incesantemente cada vez que es repetida» (*Cómo vive*, p. 124), dándose, en ocasiones, el caso extremo de que «un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación la repite con variantes [= variaciones expresivas]» (*Cómo vive*, p. 125). Estas observaciones, sacadas de su contexto, son consideradas por Devoto, por sí mismas, suficientes para proclamar la invalidez de los estudios geográficos aplicados al romancero:

> «¿No está aquí ya en germen la negativa de las posibilidades del método geográfico?» (comenta respecto a la primera afirmación, y luego:) «¿Qué significa esto?, ¿que las especies de isotermas del método geográfico acaban de variar bruscamente bajo los pies del cantor popular? No: significa que el acento de la investigación debe ponerse ante todo en el hecho folklórico individual, y que la conducta de ese sujeto, del sujeto, sin más, capaz de variar el romance cada vez que lo hace vivir (porque el romance sólo vive por él y sus semejantes), es lo que corresponde estudiar bien de cerca, ya que opera, en él y por él, el mecanismo que rige toda manifestación folklórica» (p. 253).

Para Devoto, uno de los peligros del método geográfico «estriba en que los romances —y hasta cada motivo de un romance— llegan a aparecérsenos como simples excrecencias del suelo, con prescindencia de los cantores mismos» (p. 253).

Hay en esta crítica, ante todo, una lamentable falta de comprensión del papel jugado por el factor espacio en la distribución de todo producto humano: Afirmar la existencia, por ejemplo, de isoglosas lingüísticas (las «especies de isotermas» despreciadas por Devoto) o estudiar la repartición geográfica de los diversos

fenómenos lingüísticos que fragmentan un dominio dialectal, no supone vincular la lengua a la geología, sino reconocer el hecho evidente de que la lengua de un sujeto individual depende, en su mayor parte, de la ubicación geográfica de ese indivíduo. Por otra parte, una larga tradición representativa ha considerado ilustrativo situar cartográficamente los resultados de una encuesta lingüística en el punto geográfico de donde el sujeto encuestado procede sin que por ello nadie considere esos datos «excrecencias del suelo».

La incomprensión de Devoto de la relación existente entre las peculiaridades de la versión de un determinado cantor popular y el ámbito social en que la aprendió procede sin duda de la excesiva importancia que concede a la libertad inventiva de *cada sujeto* cantor; en el olvido de otro de los rasgos esenciales que caracterizan a la poesía de transmisión oral: la fidelidad al texto «tradicional», heredado.

El propio Menéndez Pidal, que en 1920 tanto énfasis puso en afirmar la incesante renovación de la canción tradicional[7], no olvidó señalar, al mismo tiempo, la presión concomitante del recuerdo colectivo tradicional sobre cada individuo cantor:

> «El que recita o canta un romance pretende seguir un texto aprendido» (hecho que no se escapa a la atención de ningún recolector). Y así, «aunque el recuerdo no se da sin refundición, esta refundición... tiene límites estrechos, porque la trasmisión de un romance es un fenómeno colectivo» (*Cómo vive*, p. 125).

A idénticas conclusiones llegan otros directos observadores de la poesía tradicional:

> «C'è nella coscienza di chi canta il desiderio e quasi il senso dell'obligo di eseguire il canto come deve essere. La frase del Coirault, "fidèles jusqu'à l'incompréhension", riferentesi ai depositari più scrupolosi della tradizione esprime bene questa esigenza»,

resume Toschi[8]. A su vez, Santoli considera entre los aspectos generales de la tradición popular como el más importante

> «che ogni cantore di canto popolare, come ogni dicitore di saga, cerca di mantenersi fedele alla tradizione, di modo che il miglior cantore, come il

> recitatore migliore, non è colui che intende innovare il canto e variare il racconto, sibbene chi sa ricordare meglio e trasmettere ciò ch'egli a sua volta ha imparato, anche se nel ricordo intervenga in qualche misura un'opera di trasformazione e di nuova creazione. La tradizione è fedele non tanto per passiva ripetizione, quanto per amore di fedeltà; amore che, paragonabile a quello della correttezza linguistica, non è da pregiare meno della creazione nuova felice»**9**.

En la poesía colectiva, al igual que en la lengua, ocurre que

> «sólo en ocasiones una de esas invenciones individuales es bastante afortunada para perpetuarse aceptada y asimilada por una muchedumbre. Entonces esa invención individual... se va convirtiendo ella por sí en una norma colectiva que rige una multitud, cada vez mayor, de repeticiones... Y esa propagación se hace, por lo común, sin interrupción en el espacio ni en el tiempo, en ondas que alcanzan una... extensión continua» (*Cómo vive*, pp. 126-127).

La justeza de estas afirmaciones de los estudiosos con experiencia de «campo» resulta clara al examinar con atención un *corpus* abundante de versiones de un mismo romance. Contra lo afirmado por Devoto, la mera comparación intertextual nos permite ver que la versión de un romance que un *sujeto* canta en cierto lugar consta de tales y tales motivos o elementos, expresados con tales y tales variaciones, sobre todo *porque* ese sujeto reside en ese lugar y no en otro, igual que un hablante dialectal pronuncia con tales y tales particularidades fonéticas porque se ha criado en el lugar que se ha criado y no en otro.

Tomemos como punto de partida de nuestras observaciones la versión del romance de *Gerineldo* cantada por Saldanio Blanco en Toriello **10**: En ella la infanta requiebra a Gerineldo con las palabras:

> —Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey muy querido,
> ¡cuántas damas y doncellas   quisieran folgar contigo
> y yo también lo quisiera   y que fueras mi marido!

debido, no a una decisión personal de Saldanio, sino *porque* el lugar de Toriello está en el oriente de Asturias, próximo a Cantabria, y esta forma del requiebro es la habitual en las versiones de la región cántabra. Si el cantor procediese de Obaya,

pocos kilómetros más al Oeste, la infanta se habría mostrado más recatada, y diría simplemente algo así como: «...dichosa de la mujer que te lleve por marido / gozará del mejor hombre de los más entremetidos»; y si fuese de la provincia de Soria, su pasión sería más desbordante: «¡Oh quién pudiera esta noche dormir dos horas contigo, / y después de las dos horas hasta haber amanecido!»; mientras que, de ser el cantor andaluz o de Castilla la Nueva, la infanta habría exclamado: «¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!», etc.

Según la versión de Saldanio Blanco:

> Despertara el rey gritando de un sueño despavorido,
> llama pajes y criados que le traigan sus vestidos
> y llamara a Gerineldo ni viene ni ha respondido:
> — ¿En dónde está Gerineldo? Un paje le ha respondido:
> Gerineldo está en el cuarto con damas entretenido.

Esta intervención de un paje, que disculpa (¿o acusa?) a Gerineldo utilizando una frase de doble sentido, se halla en la versión cantada por Saldanio Blanco y no en las versiones cercanas de Cantabria, que tenían idéntico requiebro de la infanta, porque Toriello está más cerca que las demás del centro de Asturias, donde esta escenita es habitual.

Cuando el rey, luego de haber descubierto a los amantes, pone entre ambos la espada de testigo, la infanta se despierta en la versión de Toriello diciendo:

> — Gerineldo, Gerineldo, muy mal sueño hemos tenido,
> que la espada de mi padre entre los dos han metido.
> — La espada no es de tu padre, que espada había yo traído.
> — La de mi padre es de plata, la tuya de metal fino,

de acuerdo con las versiones cercanas de Cantabria, situadas a su Oriente y de nuevo frente a las asturianas, de más al Occidente, que ignoran la variante.

En fin, si, en la versión de Toriello, Gerineldo se disculpa ante el rey afirmando: «Peleara con dos moros que iban robar el castillo», no es porque el sujeto cantor haya escogido en esta ocasión libremente el valor simbólico del castillo (que Devoto ilustra en la p. 288), prefiriéndolo a otras expresiones simbólicamente equivalentes, como «que la infanta perdió un cofre y dice que yo lo he perdido»; «Vengo por esos jardines cogiendo rosas y lirios, / la fragancia de una rosa el

color se me ha comido» o «Vengo 'e coger una garza de las orillas del río», que la tradición le ofrecía; dice así y no de otra manera porque Saldanio, el sujeto cantor, era de Toriello y no de Obaya (algo más al occidente en Asturias), ni de Extremadura, Castilla la Nueva o Andalucía, ni de León, Zamora o Portugal.

No hay, pues, que sobrevalorar la «conducta de ese sujeto», ya que, en general, el sujeto «sin más» (frente a lo que cree Devoto) no es capaz de variar el romance sustancialmente cada vez que lo hace vivir.

La excesiva importancia asignada a la actividad refundidora individual, de cada transmisor del romance, que notamos en Devoto, se fundamenta, a mí parecer, en no haber tenido conocimiento de una colección numerosa de versiones de un mismo romance, en el hábito de leer unas pocas versiones y no disponer, no ya de centenares de textos tradicionales de un romance, sino ni siquiera de algunas decenas: En efecto, cuando de un romance dado, la «exploración folklórica y la información bibliográfica, folklórica o literaria» sólo nos permiten reunir cinco o seis versiones, fácilmente podemos caer en el error de atribuir lo que en ellas hay de común al «contenido» permanente, común a todas las versiones de un mismo romance, y las divergencias a la «conducta» particular creadora de cada sujeto cantor (según hace Devoto); pero esta interpretación resultaría inmediatamente corregida si a esas cinco o seis versiones añadimos 500 ó 600: El «contenido» permanente se reducirá a un esquema mucho más descarnado; varios de los rasgos que antes habíamos creído esenciales se nos identificarán ahora como motivos particulares de un grupo más o menos numeroso de versiones, siendo desconocidos de otras; e, inversamente, los motivos e incluso las variaciones en la expresión poética que antes personalizaban la versión de un solo sujeto cantor, surgirán ahora repetidamente en una serie de versiones, evidenciándonos su carácter tradicional y no individual[11]. Llegaremos así a comprobar que, en cada versión tradicional recogida, prácticamente todos y cada uno de los motivos que la componen son, a su vez (salvo muy raros casos)[12], tradicionales y no debidos a la creación particular del sujeto cantor de cuyos labios la transcribimos. Y no ya sólo los motivos, sino aun las variaciones en la expresión poética de esos motivos son ajenas a su inventiva, dado que, normalmente, tampoco esas fórmulas son exclusivas de su versión.

Citaré como ejemplo uno entre miles, el inicio del romance *El conde Sol* (o *La condesita*).

En todas las versiones no fragmentarías del romance, la escena inicial está constituida por dos segmentos narrativos: El conde, llamado a la guerra, se dispone a partir + Situación o reacción de la condesa al tiempo de recibir la noticia. Pero hay, entre unas versiones y otras, gran variedad, según muestran escenas tan dispares como las siguientes:

Allá arriba en Nobardía   n'aquella noble ciudad
nombraron al conde Larade   capitán general.
La condesa, que lo supo,   bien se hartaba de llorar.
—¿Por qué llora, la condesa,   por qué tanto suspirar?
— Porque me han dicho, el buen conde,   que te ibas de general.
—Si te lo han dicho, condesa,   te habrán dicho la verdad.

Llanes (*Asturias*).

Fuertes guerras andan, madre,   en rayas de Portugal
y al conde Lombardo llevan   por capitán general.
— Conde, si vas a la guerra,   contigo me has de llevar.
— Hombres que van a la guerra   mujeres no han de llevar,
porque les quitan las fuerzas   y las ganas de pelear.

San Ciprián de Sanabria (*Zamora*).

El conde y la condesa   a coger flores se van;
el conde tiende su capa,   la condesa su brillar.
Los ojos de la condesa   arroyos son a llorar,
porque se va el conde Guirre   de capitán general.

Vegas de Matute (*Segovia*).

Lloraba la condesita,   tiene por donde llorar,
que se ha ido el conde Flores   a la guerra a pelear.

Cañaveral (*Cáceres*).

Ya camina don Belardo,   ya camina, ya se va,
y a su esposita la deja   pequeña, de tierna edad.

Burgos (*Burgos*).

Una comparación limitada a estas cinco versiones nos podría llevar a sobreestimar las dotes creadoras de los cantores populares que nos trasmitieron el romance en Llanes, San Ciprián, Vegas, Cañaveral y Burgos, y a considerarlos «autores» (a partir de un vago «contenido latente» tradicional) de cada una de las

cinco particulares formas de concebir la escenita inicial del romance. Pero tal suposición sería errónea.

Si confrontamos la primera versión, la de Llanes, con las otras cuatro versiones, sólo resulta evidente que un octosílabo, «de capitán general», procede de la tradición, ya que lo hallamos de nuevo en Vegas de Matute y en San Ciprián de Sanabria. Pero el conocimiento de unos cientos de versiones nos evidencia que todos los restantes pormenores, que pudieran creerse originales, son también tradicionales y no pueden atribuirse a la «conducta» del sujeto cantor, el cual, contra lo que Devoto cree, en modo alguno ha sido capaz de imprimir una huella profunda en el romance que hacía vivir.

Allá arriba en Lombardía en un zaizarro lugar
llevan al Conde de Flores de capitán general.

nos dice una versión de la provincia de *León* (de localización no precisada por el colector), evidenciándonos que los dos primeros dieciseisílabos de Llanes tienen una base tradicional. Y en efecto, se repiten, una y otra vez, con variaciones de detalle, en numerosas versiones de Cantabria, Asturias, norte de León y oriente de Lugo.

Pero interesa considerar además algunos detalles menores: La versión de Llanes (*Asturias*) y la de la provincia de León (sin más precisa localización) coinciden absolutamente en las palabras *Allá arriba en...al conde...de capitán general*; podríamos creer, en vista de ello, que las variaciones restantes son fruto del gusto y la imaginación particular del cantor de una y otra versión, pero tampoco eso es cierto.

Ante todo, *Nobardía* se nos presenta como una indudable deformación de *Lombardía*, nombre que se repite en las versiones de Liencres (*Cantabria*), Las Rozas de Villanueva, Zureda y Avilés (*Asturias*), Piñeira (*Lugo*), y otras; pero incluso esa deturpación del nombre tampoco es privativa del cantor de Llanes sino producto de una tradición arraigada: *Nombardía* en Asiego (*Ast.*) > *Nobardía* en Robellada de Onis (*Ast.*) y Villaselán (*León*) y *Mobardía* en Valdeteja (*León*)**13**.

El octosílabo segundo, que califica a Lombardía (o sus deturpaciones), se nos presenta en una forma más cercana (intermedia de las dos citadas) en Sarceda

(*Cant.*): «*en aquel* rico lugar», y mucho más parecido ya en Cosío (*Cant.*): «hay una *noble ciudad*». Por fin lo hallamos casi igual en Hoyo de Anero y Sobremazas (*Cant.*): *«aquella noble ciudad»,* e idéntico en Cicera (*Cant.*): *« n'aquella noble ciudad».*

El nombre del conde es *Flores* en múltiples versiones (ya hemos citado aquí dos); pero el *Lara*, propio de Llanes, tampoco es debido a la inventiva del sujeto cantor: *Conde Lara* o *Conde de Lara* se llama también el protagonista en Cosío, Ruiloba (*Cant.*), Asiego y Robellada de Onis (*Ast.*), nombre enmarcado por las denominaciones hermanas *Laura* (Zureda y una versión del Occidente de Asturias cuya localización precisa desconocemos), *Labra* (Piñeira, *Lugo*), *Laro* (Cicera, *Cant.*, Santa Eulalia de Oscos, *Ast.* y Cerdeira, *Lugo*), *Lado* (Avilés, Las Rozas de Villanueva, *Ast.*; La Lastra, *Cant.*), *de Ara* (La Riera, *Ast.*), *de Arco* (Liencres, *Cant.*), *de Arcos* (Villaselán, *León*), *Alarcos* (Sobremazas, *Cant.*), *Marcos* (Caldas, *Cant.*), etc. Y en todas estas versiones se nos dice, igual que en Llanes: *nombraron al conde L. de capitán general.*

El llanto de la condesa suele expresarse en estas mismas versiones así:

la condesa, que lo supo,   no cesaba de llorar

(La Lastra, Sobremazas, Cicera, Hoyo de Anero, etc.). Pero el verbo hartarse también está enraizado en la tradición: «nunca *se harta* de llorar» (Nuez, Zamora), «triste y *harta* de llorar» Santiuste (*Segovia*), etc.

El diálogo referente al llanto tampoco es creación de Llanes:

Triste estaba mi condesa,   triste y harta de llorar.
¿Por qué lloras, mi condesa?   —¡*Porque* tengo de llorar!
si me han dicho que te llevan   *de* capitán general.
—¿Quién *te lo ha dicho, condesa*,   que *te ha dicho* la verdad?

empieza esa misma versión de Santiuste (*Segovia*). Y Casla *a* (*Segovia*):

Guerra, guerra, se levanta   entre Francia y Portugal,
al conde le han nombrado   de capitán general.
La condesa, que lo sabe,   no dejaba de llorar.
— *¿Mi condesa, por qué lloras?*   —Me han dicho que tú te vas.
— Condesa, quien te lo ha dicho,   pues *te* ha *dicho* la verdad.

Pero en las versiones de Cantabria cercanas a Llanes es donde el motivo aparece

encajado en un relato enteramente similar:

Allá arriba en Laugualdía, *n'aquella noble ciudad,*
nombraron al conde Laro *de capitán general.*
La condesa, que lo supo, no cesaba *de llorar.*
— ¿Qué tienes, *condesa* mía, que tan afligida estás?
— Que me han dicho, *conde* Laro, *que te* vas *de* capitán
— Si te lo han dicho, condesa, *te habrán dicho la verdad.*

Cicera (*Cant.*).

Allá arriba en Novarcilla, *aquella noble ciudad,*
nombraron al conde Alarcos *de capitán general.*
*La condesa, que l*o sabe, no cesaba d*e llorar.*
— ¿Por qué lloras, la condesa? *—¡Porque* tengo de llorar!,
dicen que te vas a ir *de* capitán *general.*
— Si te lo han dicho, condesa, te habrán dicho la verdad.

Sobremazas (*Cant.*).

Después de esta confrontación resulta clara la «conducta» del cantor de Llanes: si nuestro «sujeto» comenzó su versión con tales motivos [de intriga] y variaciones poéticas y verbales, y no con otras opciones de las muy variadas que hallamos en la tradición, no lo hizo impulsado por el deseo de dar una forma personal a un contenido latente tradicional, sino porque el romance tal como él lo recibió de la tradición comenzaba así y no de otra manera.

Un examen similar del comienzo de San Ciprián de Sanabria nos llevará a una conclusión semejante. Tampoco en este caso pueden atribuirse al cantor de San Ciprián los elementos más salientes de la escena, ni las propias expresiones, según resulta manifiesto de la mera confrontación de la versión sanabresa con otras tres hermanas:

Grandes *guerras* se levantan en rayas de Portugal,
han *llevado al conde* Adoro *por capitán general.*
La triste de la su esposa no cesaba de llorar:
—Conde, si vas a la guerra, *contigo me has de llevar.*
—Eso sí que no, condesa, eso me has de perdonar,
que hombres que van a la guerra *en mujeres no han de* tratar.

Uña de Quintana (*Zamora*).

Grandes *guerras* se han armado *en rayas de Portugal,*
el conde el Arco le *llevan* de *capitán general.*

La condesa, como es niña,   no cesaba de llorar:
—Contigo me he de ir, el conde,   *contigo me* he de marchar.
—Las *mujeres* a la *guerra*   *no* las podemos *llevar*,
porque nos quitan las fuerzas,   las fuerzas *de pelear*

Villasimpliz *a* (*León*).

Grandes *guerras* van formadas   de Asturias pa *Portugal,*
donde los duques y condes   allí se van a pelear;
también iba *el conde* Alarte   de *capitán general.*
La su esposita doña Ana   no cesaba de llorar:
—Conde, si vas a la guerra,   contigo me has de llevar.
—Hombres que van a la guerra   mujeres no han de llevar,
se les quitarán las fuerzas   y las ganas de pelear.

Porqueros (*León*).

Igualmente, la escena de las flores, propia de Vegas de Matute, tampoco es exclusiva de esta versión:

Mañanita de verano,   mañanita de San Juan,
cuando *el conde y la condesa   a coger flores se van,*
el conde tiende su capa,   la condesa su brillar,
los ojos de la condesa   son arroyos a llorar,
porque se va el conde Grillos   *de capitán general.*

Peguerinos (Ávila).

Mañanita, mañanita,   mañanita de San Juan,
cuando el conde y la condesa   a cortar flores se van,
el conde tiende su capa,   la condesa su brial;
después de cortar las flores,   la condesa echó a llorar.
— ¿Por qué lloras, condesita?   — ¡Porque tengo que llorar!,
si tú te vas a la guerra,   ya no te vuelvo a ver más.

Campillo de la Jara (Toledo).

Nótese que incluso pertenece a la tradición, y no es creación individual del sujeto cantor de Vegas, la expresión «los ojos de la condesa   *arroyos son a llorar*», emparentada con otra de mayor popularidad, «los ojos de la condesa   no cesaban de llorar» (Valdetorres, *Madrid*; Sacramenia, *Segovia*; Alcuéscar, *Cáceres*; Aliseda de Tormes, *Ávila*; etc.), a su vez, variación más expresiva de la fórmula de uso más común, «la condesa, que lo supo,   no cesaba de llorar».

Singularmente notable es la coincidencia de Vegas y Peguerinos en la

deturpación «brillar» <«brial», que se nos muestra así enraizada en la tradición. En «Guirre ~Grillos» debemos admitir una etapa deturpadora común *Guirlos < Dirlos.

Hasta aquí he analizado algunas escenas complejas, ricas en motivos secundarios, en que ha resultado comprobado el arraigo tradicional de cada uno de los pormenores y formas de expresión que las componían; ahora quiero mostrar el carácter también plenamente tradicional de formas sencillas en extremo, pero bien caracterizadas, como el comienzo de la versión arriba citada de Cañaveral.

Son bastantes las versiones que empiezan, meramente, con una descripción del pesar de la condesa (o el conde):

La Condesa de Olivares   tiesta y harta de llorar,
porque le llevan al conde   por capitán general
Las Navas a (*Segovia*).

Triste estaba la condesa,   triste y llena de pesar,
porque la llevan el conde   de capitán general.
Buyezo (*Cantabria*).

Qué triste es el conde Anruña,   triste le podrán llamar,
que el domingo se casó   y el lunes se fue a pelear!
Santa María de la Alameda (*Madrid*).

Pero se destacan entre ellas varias de Cáceres, que repiten una fórmula exactamente igual a la de Cañaveral:

Lloraba la condesita,   hace muy bien de llorar,
que al *conde Flores* lo llevan   *a la guerra a pelear*.
Celavín (*Cáceres*).

Lloraba la peregrina,   *tiene por donde llorar,*
que se ha ido el conde Flores   *a la guerra a pelear*.
Malpartida de Plasencia (*Cáceres*).

En cuanto a la versión de Burgos, hay que señalar que una reiteración similar de un mismo verbo precedido de «hoy... hoy...» en los dos hemistiquios del primer verso sirve de incipit a varias versiones:

Hoy se despide don Bario,   hoy se despide y se va.
Soutelo (*Lugo*).

Hoy se despide don Bardo, hoy se despide y se va,
los ojos de Mirabela no cesaban de llorar.
Alcuéscar b (*Cáceres*).

Hoy se publica la guerra y hoy se quiere publicar,
y al rey conde se lo llevan de capitán general;
los ojos de la condesa no cesaban de llorar.
Priego (*Cuenca*).

Hoy se publica la guerra, hoy se manda publicar,
y al rey conde se lo llevan por capitán general.

Valdepeñas (*Ciudad Real*).

Pero son más los que emplean una fórmula, semejante, con «ya... ya...»:

Ya se publican las guerras, ya se mandan publicar,
y al rey conde se lo llevan de capitán general.
Infantes (*Ciudad Real*) y La Roda (*Albacete*).

Ya se declaró la guerra, ya se marchó el general.
Malagón (*Ciudad Real*).

La fórmula reiterativa adquiere mayores semejanzas con la de nuestro cantor de Burgos en versiones más cercanas, de Castilla la Vieja:

Don Belarde ya se ha ido, don Belarde *ya se v*a,
don Belarde ya se ha ido, nadie sabe a dónde va.
Mazariegos de Campos (*Palencia*).

Ya camina don Belarde, don Belarde *ya se va,*
ya ha puesto el pie en el estribo pa empezar a caminar.
Palencia (*Palencia*).

Don Belardo, *don Belardo*, don Belardo *ya se va*,
y a su espostita la deja cansadita de llorar.
Bárcena de Campos (Palencia).

Sólo falta la incorporación de un nuevo motivo, el de la juventud de la esposa, para que nos hallemos próximos, temáticamente, a la versión de nuestro sujeto de Burgos. Ello se da en versiones del sur de Cantabria, geográficamente contiguas a la provincia de Burgos:

Ya camina don Bernardo, ya camina ya se va
y deja una doncellita de catorce años de edad.

Pollentes (Cantabria).

Finalmente, una formulación casi idéntica a la de Burgos aparece a pocas leguas de esta ciudad, en Revilla Vallejera *b* (Burgos):

Ya se marcha *don Belarde*, ya se marcha *ya se va,*
y a su esposita la deja pequeña y de poca edad.

En suma, todas las expresiones de la versión de Burgos se repiten en alguna otra de las versiones aducidas, es decir, pertenecen al contenido tradicional; no obstante, no vuelven a hallarse reunidas en ninguna otra de esas versiones.

Creo suficiente este ejemplo de los comienzos del romance de La condesita para poder afirmar que, si bien en la vida de un romance es algo esencial la inventiva individual creadora de motivos narrativos y de variaciones en la expresión de esos motivos, en modo alguno puede desestimarse la propagación de motivos y variaciones expresivas ya inventadas. La variabilidad del texto en una canción narrativa no consiste en que cada versión recogida presente una serie de creaciones «fruto de un sujeto que imprime su huella personal a un momento visible —gracias al azar recolector— de la corriente folklórica» (Devoto, p. 279); no consiste en que cada cantor rehaga el romance poniendo una independiente nota personal en la expresión de un «contenido» idéntico y permanente, puesto que, según hemos visto, cada motivo o variación que hallamos en una versión recogida de la tradición oral constituye, por sí mismo, salvo rara excepción**14**, un hallazgo logrado gracias a la colaboración de múltiples cantores sucesivos que han venido aplicando insistentemente su imaginación a una misma idea poética, rehaciéndola al mismo tiempo que la recordaban, es decir, constituye un hallazgo colectivo; es la resultante de las dos fuerzas, invención y recuerdo, que rigen la vida de la poesía tradicional.

Ese continuado rehacer la obra de un coautor previo es la característica esencial de la «creación colectiva», es lo que da lugar a la existencia de un «estilo» tradicional, pues no es meramente colectivo el «contenido latente» de un «tema», sino cada una de sus expresiones tradicionales, cada una de las versiones en que ese tema vive, ya que todas ellas son el resultado de una continuada colaboración sucesiva de cantores.

NOTAS II. EL «MOTIVO» Y LA «VARIACIÓN EXPRESIVA» SON OBRA COLECTIVA

7 Ya Menéndez Pidal, en 1920, salió al paso de una posible incomprensión de sus afirmaciones sobre la incesante renovación de un romance: «Librémonos, empero, ... de exagerar la actividad mental del recitador, como hace C. Michaëlis...; varias de las que ella juzga deturpaciones debidas a la iniciativa personal de la recitadora de Posada de Rengos, son hondamentes tradicionales» (*Cómo vive*, p. 124, n.1).

8 Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1947-1951, p. 209.

9 Vittorio Santoli, «Cinque canti dalla raccolta Barbi», *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa. Sez. di Lettere, Storia e Filosofia.* Serie II, vol. VII, fasc. II-IIl, 1938, 109-193: p. 163. Hay tirada aparte, Bologna: Zanichelli, 1938.

10 Cfr. D. Catalán y A. Galmés, «La Vida de un romance en el espacio y el tiempo (1950)», *Cómo vive*, pp. 145-301. En esta obra corresponde a Toriello el punto 95 de las representaciones cartográficas.

11 El número de versiones que de un romance podemos reunir, por muy elevado que sea, siempre es ridículo en comparación con la masa de recitaciones contemporáneas y sucesivas que, de hecho, tienen existencia en la tradición; por tanto siempre será muy aventurado tratar de aislar lo individual de lo colectivo en cada versión conocida, del mismo modo que, al estudiar aisladamente el habla de un solo sujeto, es sumamente problemático determinar si una particularidad de su pronunciación constituye una característica individual o responde a una tradición colectiva, propia de un número de personas más o menos limitado.

12 Es más difícil hallarse presente en el momento de creación de un motivo tradicional que descubrir el prototipo de un romance, pues ese prototipo es, a menudo, un texto pre-tradicional, documentable, ya que pertenece al mundo de la literatura letrada y no a la tradición folklórica. El cantor de quien recogemos el romance sólo muy excepcionalmente es el creador de alguno de los motivos salientes que caracterizan su versión.

13 La incorporación de la nasal de en al topónimo está muy arraigada en la tradición, según muestran otras deturpaciones: *Nobalías, Nobarcilla, Nabarría, Nogarcía*.

14 Toda creación tuvo cuna, naturalmente, en un primer acto creador de un individuo; pero hoy se nos aparece ya como propia del patrimonio tradicional. Tropezar en una encuesta folklórica con una persona que innova de un modo profundo el texto que ha recibido de la tradición es un suceso realmente muy extraordinario en el campo del romancero. Y las mejores versiones de un *corpus* romancístico cualquiera, en cuanto textos poéticos, jamás son debidas a la particular inventiva de un solo cantor.

3. LOS «MOTIVOS» Y LAS VARIACIONES DISCURSIVAS SE PROPAGAN DE VERSIÓN EN VERSIÓN

La objeción al método geográfico más desarrollada por Devoto consiste en denunciar que «la única manera de estudiar los romances según este método consiste en descomponerlos en motivos» (p. 251). Tal objeción, más que al método, atañe a la concepción de la trasmisión tradicional y, en última instancia, a la esencia de la poesía colectiva.

Ya dijimos que Devoto aceptaba de la teoría «tradicionalista» la «concepción multiforme» de la poesía tradicional, y que su nuevo método trataba de explicar «la extremada variabilidad de la canción tradicional», su «fabulosa riqueza» de combinaciones; pero no admite que esa realidad multiforme de cada poemita se fundamente en el juego combinatorio de las diversas variaciones discursivas y motivos narrativos propios de cada uno de los pasajes que integran el relato. Para Devoto si «el método geográfico, según manifiestan quienes lo emplean, no puede colocar la canción como un total sobre el mapa, sino que debe estudiar separadamente sus motivos», se debe a la ineficacia del método, y no, como los susodichos autores creemos, a que, de hecho, las variaciones se propagan independientemente, a que dentro de una narración «cada idea poética, cada verso o grupo de versos en que esa idea se expresa, tiene una historia aparte, una difusión geográfica y cronológica diferente de la de los demás versos» (*Cómo vive*, pp. 127-128 y 272-273).

En realidad, Devoto no sólo combate esa concepción de que cada variación tiene su historia particular en el tiempo y el espacio**15**, sino que, incapaz de comprenderla, hasta se niega a «tomar al pie de la letra esa extraña noción de los motivos que se propagan sueltos», dudando, incluso, que los autores de la llamada escuela «tradicionalista» queramos decir lo que decimos. Y, sin embargo, la independiente propagación de los motivos y variaciones no es un resultado

aparente de las limitaciones propias de un «método geográfico», sino que es nota esencial en el mecanismo de la trasmisión tradicional, es la clave de cómo vive un romance.

Claro está que el hecho de que cada motivo (y aun cada variación de expresión) de un romance se propague independientemente no quiere decir que en momento alguno de su vida tradicional se halle sin engarzar en una narración total, en una versión del romance. Afirmamos que un elemento cualquiera se propaga independientemente, porque, desligado del contexto, pasa de unas versiones a otras, siendo aceptado y engarzado en conjuntos narrativos que difieren en los restantes motivos y variaciones discursivas.

Cuando un romance está arraigado fuertemente en la tradición, un individuo de cualquier pueblo o aldea, además de la versión del romance recibida de sus mayores, que se compone de tales o cuales motivos y variaciones, tendrá fácilmente ocasión de escuchar otras versiones forasteras, que se distinguen de la suya en más o menos motivos o variaciones. De esas versiones forasteras atraerán su atención, especialmente, ciertos motivos o variaciones aislados, ya porque se destacan, a su parecer, como más felices que los correspondientes de la versión local, ya porque vienen a completar o simplificar ventajosamente el relato ya conocido, y, dada la semejanza de contenido existente entre todas las versiones de un romance, fácilmente podrá desglosar estos motivos del contexto en que se hallaban e incorporarlos al relato que de antiguo vivía en el lugar.

La necesidad de admitir una propagación independiente de cada motivo, y aun de cada variación en la expresión de un motivo, no es un resultado del «método geográfico»; basta el examen comparativo de una masa de versiones para que ese carácter esencial de la transmisión tradicional se nos presente como realidad incontrovertible.

Vamos a examinar, por vía de ejemplo, un grupo de versiones pertenecientes al romance de *Gerineldo*, todas ellas originarias de un área limitada por el Duero, la costa del Cantábrico, y los ríos Esla y Pisuerga. Se trata de un área fronteriza, en que contienden tipos de romance de origen castellano viejo y cántabro con un tipo meridional, dotado de fuerza expansiva, que desde Salamanca tiende hoy a invadir

las tierras al norte del Duero.

Tomemos una versión típicamente castellano-vieja, la que nos recitó a Álvaro Galmés y a mí, en octubre de 1946, Catalina Miguel, en Cabezón (*Valladolid*):

—Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey más querido,
¡quién pudiera, Gerineldo,   estar dos horas contigo
y después de las dos horas   hasta el amanecido!
— Como soy vuestro criado,   señora, burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,   que de veras te lo digo.
— ¿Y a qué hora he de venir   a eso de lo prometido?
—Entre las diez y las once,   cuando el rey esté dormido.
A eso de las doce y media   Gerineldo dio un suspiro.
—¿Quién es ése que a mi puerta   dio un tierno suspiro?,
que no siendo Gerineldo,   váyase por donde vino.
—Soy Gerineldo, señora,   que vengo a lo prometido.
Baja la infanta en enaguas,   abre puertas y postigos.
—Con una puerta que abras   cabe mi cuerpo pulido.
Se han metido en la cama   como mujer y marido.
A eso de la media noche   [a] al rey un sueño le vino:
«O me fuerzan a mi hija,   o me roban el castillo».
Aprisa coge el sombrero,   aprisa coge el vestido;
ha dado la vuelta   alrededor del castillo
y ha pillado a los dos   como mujer y marido.
Pone la espada en el medio   que le sirva de testigo.
—Y si mato a mi hija,   queda mi reino perdido,
y si mato a Gerineldo,   le he criado desde niño.
—Vete a darle los días   como costumbre has tenido.
—Buenos días, Gerineldo,   buenos días, paje mío,
¿de ónde vienes, Gerineldo,   vienes tan descolorido?
—Vengo de ver el jardín,   *que está verde y muy florido.*
— Si yo te hubiese querido matar,   la ocasión yo la he tenido.
— Máteme [.......],   si lo tengo merecido.
— No te mato, Gerineldo;   mátete Dios que te hizo.
De las tres hijas que tengo   las tres para tu servicio,
una que te sirva el pan,   otra que te sirva el vino,
otra te sirva de esposa,   que tú te la has escogido.

Muy similar es la siguiente versión procedente de Astudillo (*Palencia*) **[16]**:

— Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey más querido,

¡quién estuviera una noche   dos horas dormir contigo!
— Como soy vuestro criado,   señora, os burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,   que de veras te lo digo:
entre las diez y las once   que mi padre está dormido,
A eso de las diez y media   coge la calle con bríos,
a la puerta del palaciol   llega, toca y da un suspiro.
—¿Quién es ese caballero   que a mi puerta da un suspiro?,
pues no siendo Gerineldo,   váyase por donde vino.
—Gerineldo soy, señora,   que vengo a lo prometido.
Ya bajó en paños menores,   ha abierto puerta y postigo.
— Con el postigo que abráis,   coge mi cuerpo pulido.
Le ha agarrado de la mano,   pa allá arriba le ha subido.
Ya se meten en la cama   como mujer y marido.
A eso de la media noche   despierta el rey despavorido
«O me esfuerzan a la infanta   o me roban el castillo».
Coge su alfanje en la mano,   dando vueltas al castillo;
entra en el cuarto la infanta,   les pilla muy bien dormidos.
— Si mato a mí hija la infanta,   queda mi reino perdido,
y si mato a Gerineldo,   le mato muy jovencillo.
—Mete el alfanje por medio   pa que sirva de testigo.
A otro día de madrugada   despiertan despavoridos.
— Mira, mira, Gerineldo,   mira lo que ha sucedido:
el alfanje de mi padre   entre los dos ha dormido.
— ¡Ay de mí el acuitado,   ay de mí el afligido!
—No te llames acuitado,   ni tampoco el afligido;
te puedes llamar dichoso,   pues con la infanta has dormido.
Vas y le das los días   como otros días has ido.
—Buenos días, su excelencia.   —Buenos días, paje mío,
¿dónde vienes, Gerineldo,   tan triste y descolorido?
— Vengo del jardín, señor,   *que está floridito y lindo,*
con el color de las rosas   las colores se me han ido.
— No has prevenido muy mal   para ser tan jovencillo.
Si hubiera querido matarte,   bastante tiempo he tenido.
— Máteme, su excelencia,   si lo tengo merecido.
— Yo no te quiero matar;   que te mate Dios que te hizo.
De las tres hijas que tengo,   las tres te sirvan de alivio,
la una te sirva de pan,   la otra te sirva de vino,
la otra te sirva de esposa,   porque tú la has escogido.

Y análoga a ambas, entre otras varias, la de Bárcena de Campos (*Palencia*)[17]:

—Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey muy querido,
¡oh, quién pudiera esta noche   dormir dos horas contigo
y después de las dos horas,   hasta que hubieá amanecido!
Como soy vuestro criado,   señora, os burláis conmigo.
—Yo no me burlo de ti,   que de veras te lo digo.
—¿A qué hora, la mi señora,   me tendrá abierto el castillo?
—A eso de las once y media,   cuando el rey esté dormido.
—A eso de las once y media   se fue a dar vuelta al castillo,
con zapatito de seda   porque no fuese sentido.
Una vuelta dio al palacio,   otras tantas dio al castillo.
—¿Quién es ése, quién es ése,   que a mi puerta dio un suspiro?,
si no fuese Gerineldo,   márchese por donde vino.
— Gerineldo soy, señora,   que vengo a lo prometido.
Salió la dama en enaguas,   abrió puertas y portillos.
—Con un portillo que abráis   coge mi cuerpo pulido.
Ya se fueron a la cama   como mujer y marido.
En esto despierta el rey,   despierta despavorido:
«O me matan a la hija,   o me roban el castillo».
Tan pronto estaba de pie,   tan pronto estaba vestido,
tan pronto cogió la espada   y fue a dar vuelta al castillo.
Pregunta a los demás pajes   por el paje más querido.
Unos dicen: «No está en casa»,   Otros dicen: «Ha salido».
Se fue al cuarto de la infanta   y les encontró dormidos.
—¡Oh cielos¡, ¿qué hago yo aquí?,   me veo comprometido:
Si mato a la mi hija infanta,   veo mi reino perdido,
y si mato a Gerineldo,   le he criado de muy niño;
pondré la espada entre medias   para que sea testigo,
— Despierta, Gerineldo,   despierta, si estás dormido,
que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
Vete a darle los días   como los demás has ido.
—Buenos días, mi señor,   les tenga usted bien cumplidos.
—¿De 'ónde vienes, Gerineldo,   que vienes descolorido?
—Del jardín vengo, señor,   de cortar rosas y lirios,
con el olor de una rosa   todo el color se me ha ido.
— Mientes, mientes, Gerineldo,   que con la infanta has dormido.
Si hubieá querido matarte,   bastante tiempo he tenido.
— Máteme, la suya alteza,   si lo tengo merecido.

38 — Yo no te quiero matar,   mátete Dios que te hizo.
Y la reina, que lo oyó, dice: — Yo le tengo de mandar matar.
40 — Si le manda matar, madre,   mándeme usté a mí enterrar.
— Que te entierre o no te entierre,   le tengo ’e mandar matar.—
42 Uno morirá a las once,   y el otro al gallo cantar.
A ella, como hija de reina,   la entierran junto al altar
44 y él, como hijo de conde,   una grada más atrás [etc.]
....

50 De ella salía una rosa   y de él un rico rosal,
cuando la reina iba a misa,   no la dejaban entrar.
52 Como es reina y puede mucho,   les ha mandado cortar... [etc.]

Subrayo en las tres versiones citadas las variaciones más típicas de este grupo castellano-viejo de versiones. En Bárcena, el romance se continúa (desde el verso 39) con el tema del Conde Niño (sección que sólo reproduzco aquí parcialmente), esta soldadura también es característica de un conjunto de versiones de Castilla la Vieja.

Comparemos ahora el trío de versiones que acabamos de citar con esta otra de Almanza (*León*), lugar próximo a la frontera de Palencia[18]:

— Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey más querido,
2 ¡quién estuviera en tus brazos   tres horas o más contigo
y después de las tres horas   hasta haber amanecido!
4 Como soy criado vuestro,   os queréis burlar conmigo.
— No te lo digo burlando,   que de veras te lo digo.
6 — Si me lo dices de veras,   ¿a qué hora vengo al castillo?
— A eso de las diez y media,   cuando el rey esté dormido.
8 A eso de las diez y media   Gerineldo dio un suspiro.
— ¿Quién ha sido el picarón,   quién ha sido el atrevido,
10 que a la puerta de la infanta   ha dado un grande suspiro?
— Soy Gerineldo, señora,   que vengo a lo prometido.
12 — *Que, si no era Gerineldo,   se vuelva por donde vino.*
— *Sale la dama en enagua   y abre su puerta y postigo.*
14 — Con una puerta que abra   cabe mi cuerpo pulido.
—Le subiera para arriba,   le metiera pa’l castillo;
16 se metieron en la cama   como mujer y marido.
A eso de las diez y media   un sueño [al] sultán le vino,

que le maltratan la infanta   o le roban el castillo.
— Yo, si mato a la infantita,   queda mi reino perdido,
y si mato a Gerineldo   que criado mío ha sido;
aquí dejaré mi espada   que me sirva de testigo.—
— ¡Alto, alto, Gerineldo,   aquí ya estamos cogidos,
la espada del rey mi padre   entre los dos ha dormido!
—Calla, calla, la infantita,   que la traje yo consigo (*sic*).
— Calla, calla, Gerineldo,   que yo bien la he conocido,
que la de mi padre es de oro,   la tuya de cristal fino.
Vete a darle los buenos días   como otras veces has ido.
Buenos días, mía alteza.   — Buenos días, paje mío;
¿qué has tenido, Gerineldo,   que vienes descolorido?
— Vengo del jardín de flores,   *como está florido y lindo,*
con el olor de las flores   los colores se me han ido.
—Bien te sabes disculpar,   aunque eres pequeño y niño;
si te he querido matar,   tiempo y lugar he tenido.
—Máteme usted, mía alteza,   si lo tengo merecido.
—No te quiero matar yo,   mátete Dios que te hizo.
Vete a dar agua al caballo   a las orillas del mar,
donde la reina y la infanta   allí se van a pasear.
Mientras el caballo bebe,   él se cantaba un cantar.
— Mira, hija, cómo canta   la serenita del mar.
— No es la serenita, madre,   no es la serenita tal,
es Gerineldo pulido,   con quien yo me he de casar.
— Si tú te casas con él,   yo le mandaré matar.
— Si le manda matar, madre,   a mí me mande enterrar;
a mí, como hija de rey,   me entierren en el altar,
a él, como hijo de conde,   un poquito más atrás.
Y de ella salió una rosa   y de él un lindo rosal.
La reina, cuando iba a misa,   les ha mandado cortar... [etc.]

El parentesco es indudable (cfr. los versos subrayados y nótese la continuación con el tema del *Conde Niño*). Pero hallamos en ella un motivo curioso, ausente de las otras tres: el diálogo sobre a quién pertenece la espada colocada entre los amantes (versos 24 a 26). Tal motivo no es, desde luego, una invención del sujeto de Almanza, sino un elemento tradicional, que se repite una y otra vez en las versiones vecinas de Cantabria; eso sí, encajado allí en una narración en múltiples detalles distinta de la que hasta aquí conocíamos:

¡Oh, quién tuviera la dicha   que Gerineldo ha tenido,
que en el palacio del rey   quince años le ha servido!
A la reina sirve el agua   y al rey le lava el vestido,
y a la señora infantina   la servía el pan y el vino.
Estando un día a la mesa,   estas palabras le dijo:
—Gerineldo, Gerineldo,   atiende a lo que te digo:
Cuántas damas y doncellas   desean hablar contigo,
y yo también, Gerineldo,   porque seas mi marido.
— Como soy criado vuestro,   os queréis burlar conmigo.
— No te lo digo burlando,   que de veras te lo digo.
— Si me lo dices de veras,   ¿a qué hora vendré al castillo?
— A eso de la media noche,   cuando el rey esté dormido,
los zapatos en la mano   para no hacer ruïdo.
A eso de la media noche   picó Gerineldo al castillo.
Ya despierta la infantina   con un sueño espavorido:
—¿Quién es el desvergonzado,   mas quién es el atrevido,
que a deshora de la noche   viene a picar al castillo?
— Gerineldo soy, señora,   que vengo a lo prometido.
— Pues si eres Gerineldo,   serás muy bien recibido.
Y le cogió de la mano,   le llevó a su cuarto mismo;
y al cabo de poco rato   luego se quedan dormidos.
Ya llegó la hora y no había   quien darle al rey el vestido;
se levantó muy enfadado,   por el palacio se ha ido.
Fuese al cuarto de la infanta,   donde siempre había dormido,
¿Qué tengo de hacer aquí   ahora sin ningún testigo?
Yo, si mato a la infantina,   mi reino queda perdido,
y si mato a Gerineldo,   mi pleito queda perdido;
dejaré aquí mi espada   que me sirva de testigo,
Ya despierta la infantina   con un sueño espavorido:
— Gerineldo, Gerineldo,   despierta, si estás dormido,
que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
— Miente, miente, la infantina,   que la traje yo conmigo.
— Miente, miente, Gerineldo   que yo bien la he conocido,
que la de mi padre es de plata,   la tuya de cristal fino.
Levántate, Gerineldo,   a mi padre dar el vestido.
A la segunda escalera,   *la color se le ha torcido.*
— ¿De dónde vienes, Gerineldo,   que vienes descolorido?
— Vengo de escurrir los moros   que nos han cercado el castillo.
— Bien te sabes esculpar,   aunque eres pequeño y niño.

40 *La infanta perdió una joya   dicen que tú la has cogido.*
— Pues esa joya, mi rey,   yo no la tengo vist[o].
42 *— Que la vieses, que la dejes,   yo vos velaré el domingo,*

así dice, por ejemplo, una versión de Dobres (Cantabria)[19]. Y en otra versión de Potes (Cantabria), recogida por Alvaro Galmés y por mí en agosto de 1948 hallamos:

¡Oh quién tuviera la dicha   de ganar y bien servido
2 *como tuvo Gerineldo   siendo del rey bien querido!*
Al rey le sirve el calzado   y a la reina su vestido
4 *y a su hija la infantita   le sirve de pan y vino.*
Un día, estando los dos juntos,   de amores se han requerido.
6 — Gerineldo, Gerineldo,   siendo de un rey bien querido,
¡cuántas damas y doncellas   quisieran hablar contigo!,
8 *y yo también deseara   que tú fueras mi marido.*
—Como soy criado vuestro,   justo es os burláis conmigo.
10 —No te lo digo de bromas,   que de veras te lo digo.
—Si me lo dices de veras,   ¿a qué hora iré al castillo?
12 —Entre las diez y las doce,   cuando el rey esté dormido.
A eso de la medía noche   suenan picar al portijo.
14 —¿Quién será ese descarado,   quién será ese atrevido?
— Soy Gerineldo, señora,   que vengo a lo prometido.
16 Le ha agarrado de la mano   y en su cuarto le ha metido,
y se acostaron los dos juntos   como mujer y marido.
18 El rey se quiere vestir   y no encuentra su vestido,
y llamando a Gerineldo   que era criado efectivo;
20 unos dicen no está en casa   y otros que no había venido.
Va pa'l cuarto de la infantita,   donde tiene el punto fijo,
22 los encontró a los dos juntos   como mujer y marido.
— Si yo mato a la infantita,   mi reino será perdido,
24 y si mato a Gerineldo,   le crié de chico y niño;
meto la espada en el medio   que les sirva de testigo.
26 Ya despierta la infantita   con sueño despavorido:
— Gerineldo, Gerineldo,   ¡mala noche hemos tenido!,
28 que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
— No te asustes, infantita,   que esa yo la he traído.
30 *—No me engañes, Gerineldo,   que yo bien la he conocido,*
que la de mi padre es de oro,   la tuya de plata fino.

32 —Buenos días, señor rey,   —Gerineldo, bien venido;
esa cara de doncella,   dime ¿dónde la has cogido?
34 *— Corriendo tras de los moros   que rondaban el castillo.*
— Bien te sabes disculpar   para ser chiquito y niño;
36 *la infanta perdió una joya,   tú dicen que la has cogido,*
que tú seas, o no seas,   tú has de ser el su marido,
38 los cautivos que yo tengo   estarán a tu servicio
y por donde quiera que vayas   te llamarán yerno mío,

En una y otra versión he subrayado los motivos y variaciones de expresión más característicos.

La propagación a Almanza del motivo «diálogo sobre la espada», con entera independencia respecto al conjunto narrativo en que vivía tradicionalmente encajado, es un hecho que se impone a cualquier observador (emplee el método que quiera emplear para el estudio del romance).

Comparemos ahora con las versiones típicamente castellano-viejas la que cantó Rosa, en Palencia (*Palencia*) a M. Manrique de Lara (1918?).

— Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey más querido
2 ¡quién te pillara esta noche   tres horas a mi albedrío!
— Soy su paje, señora,   y se guasea conmigo.
4 — No es en guasa, Gerineldo,   que de veras te lo digo.
—¿A qué hora voy, mi señora,   a lo que me ha prometido?
6 — Sobre las diez o las once,   que el rey estará dormido.
Sobre las diez o las once,   Gerineldo va al castillo,
8 con zapatito de seda   para que no sea sentido.
Se ha levantado la infanta   *y en enaguas se ha vestido.*
10 *— Con una puerta que abras   entra mi cuerpo pulido.*
Le ha agarrado de la mano   y en su cuarto le ha metido.
12 Se metieron en la cama   como mujer y marido.
A eso de la media noche   oyó ruido en el castillo:
14 *— ¡O me roban mi hija infanta,   o me roban mi castillo!*
Ha ido al cuarto de su hija   y los dos están dormidos.
16 — Gerineldo no le mato,   que le crié desde niño,
si mato a mi hija infanta,   queda mi reino perdido;
18 pongo mi espada en el medio   para que sea testigo.
— La frescura de la espada   la infanta se ha espavorido.

— Levántate, Gerineldo,   mira que estamos perdidos,
que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
— No te asustes, rosa mía,   que la he traído conmigo.
¿A dónde voy, la mi rosa,   tres horas el sol salido?
— Vete por esos jardines   a cortar rosas y lirios,
si no, vete en ca'e mi padre,   como otros días has ido.
— Buenos días, el mi rey.   — Buenos días, paje mío,
¿de ánde viene, Gerineldo,   tan triste y descolorido?
— Vengo por esos jardines   de cortar rosas y lirios,
la frescura de una rosa   las colores se me han ido.
— Mientes, mientes, Gerineldo,   tú con la infanta has dormido.
Máteme usted, el mi rey,   si le tengo merecido.
— Que te mate Dios del cielo,   que ha sido él el que a ti te hizo.
Vete a dar agua al caballo   a los profundos del mar.
Mientras el caballo bebe,   él ha sacado un cantar.
— ¡Válgame Dios cómo canta   la serenita del mar!
— Es Gerineldo, señora,   que ha sacado un cantar.
— Pues, si fuese Gerineldo,   le mandaremos matar.
— Si matan a Gerineldo,   me matan a mí detrás.
De ella ha salido una rosa,   de él un precioso rosal;
la reina, cuando iba a misa,   se rasgaba el delantal,
la reina, muy enfadada,   les ha mandado cortar... [etc.]

En ella hemos destacado en cursiva los motivos y las variantes de expresión típicas que tiene en común con el grupo de versiones castellano-viejas (añádase la continuación con el tema del *Conde Niño*, versos 33 y ss.) más el verso del diálogo de la espada. Fácilmente se ve que los motivos y variaciones en común se han reducido en número; y, al tiempo que se han eliminado ciertos motivos castellano-viejos, se han introducido otros de distinta procedencia. Por ejemplo, la fórmula del requiebro

¡Oh quién pudiera esta noche   dormir dos horas contigo
y después de las dos horas   hasta haber amanecido!

aparece sustituida por

¡Quién te pillara esta noche   tres horas *a mi albedrío!*

que, según veremos, se da en las versiones que llamamos «meridionales».

Del mismo modo, aunque la infanta sigue aconsejando a Gerineldo que acuda al

encuentro del rey («si no vete en ca'e mi padre como otros días has ido»), de acuerdo con las restantes versiones castellano-viejas, este consejo se le ofrece en alternativa de otro:

— Vete por esos jardines   *a cortar rosas y lirios,*

característico también de las versiones meridionales. La expresión «a cortar rosas y lirios» se repite, además, en la disculpa de Gerineldo al rey, sustituyendo al octosílabo «castellano-viejo» *«como está florido y lindo»,* y lo que en la versión de Palencia ha privado a Gerineldo de su color natural no es «*el olor de las flores* "sino" *la frescura de una rosa*». En fin, motivo también forastero es la pregunta *«¿A dónde voy, la mi rosa,   tres horas el sol salido?»* que precede al consejo de la infanta.

La desaparición de casi todos los motivos y variaciones característicos del tipo «castellano-viejo» se consuma en la versión de Tordesillas (*Valladolid*) que, en octubre de 1946, nos cantó a Galmés y a mí Ignacia del Pozo (56 a.):

— Gerineldo, Gerineldo,   paje del rey más querido
2 ¡quién te pillara esta noche   en la mi alcoba conmigo!
— No se burle usted, señora,   no se burle usted la digo.
4 — No me burlo, Gerineldo,   que de veras te lo digo.
¿A qué hora, gran señora,   se cumple lo prometido?
6 — A eso de las once y medía,   cuando el rey esté dormido.
A las diez se acuesta el rey,   a las once está dormido,
8 a eso de las once y media   Gerineldillo había ido.
— ¿Quién es ese desatento,   desatento y atrevido?
10 — Señora, soy Gerineldo   que vengo a lo prometido.
Se agarraron de la mano   y para dentro se han ido,
12 van cerrando las puertillas,   corriendo los cerrojillos,
se metieron en el cuarto   como mujer y marido;
14 ya se quita la chaqueta,   ya se quitó el chalequillo
ya se quitó el calzón de ante   ya se quitó el calzoncillo
16 y se metieron' la cama   como mujer y marido.
El rey se quiere vestir   no hay quien le alargue el vestido;
18 al rey se le presumió,   al cuarto la infanta ha ido.
Cogió la espada entre medias   y se marchó a su retiro.
20 Ha despertado la infanta,   estas palabras ha dicho:
— Despiértate, Gerineldo,   despierta, estamos perdidos,

que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
—¿Por dónde me iré, rediós,   por donde me iré, Dios mío?
¿si me iré por el palacio   o me iré por el castillo,
por dónde me iré, rediós,   que no sea conocido?
— ¿Dónde vienes, Gerineldo,   tan triste y descolorido?
— Vengo del jardín, señor,   que está muy bien florecido,
con el olor de las rosas   me he puesto descolorido,
con el olor de las rosas   las clavelinas y lirios.
— No lo niegues, Gerineldo,   que con la infanta has dormido,
Matadme, señor, matadme,   si lo tengo merecido.
— No te mato Gerineldo,   que te mate Dios que te hizo;
ella será tu mujer   y tú serás su marido.

Nótese, sin embargo, la presencia de algunas expresiones típicas de las versiones castellano-viejas arriba examinadas (*«que está muy bien florecido»; «No te mato Gerineldo,   que te mate Dios que te hizo»*) incorporadas a un conjunto diverso de aquel en que solían hallarse. A su lado expresiones y motivos como *«¡quién te pillara esta noche!»*; *«a las diez se acuesta el rey,   a las once está dormido, / a eso de las once y media...»;* el despertar normal del rey; *«¿Por dónde me iré, rediós... ?»,* son de origen meridional, totalmente ajenas al conjunto de versiones castellano-viejas.

Para hallar incorporadas estas variaciones y motivos de origen extraño (que en mayor o menor número se entremezclan con los de cepa castellano-vieja en las versiones de Palencia y Tordesillas) a un conjunto narrativo típicamente meridional, nos basta con seguir aguas abajo del Duero hasta Zamora, donde Juana Herrero (de unos 60 a.) nos cantó el 31 de diciembre de 1947 a Álvaro Galmés y a mí la siguiente versión:

Madrugaba Gerineldo   la mañana de San Juan
a dar agua a su caballo   a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe,   la dama le echa un cantar.
— Gerineldo, Gerineldo,   Gerineldito pulido,
¡quién te pillara esta noche   *tres horas a mi albedrío!*
—Como soy vuestro criado,   como soy vuestro servido,
c omo soy vuestro criado,   señora, burláis conmigo.
— No me burlo, Gerineldo,   no me burlo paje mío,
no me burlo, Gerineldo,   que de veras te lo digo.

— Está bien dicho, señora,   ¿y a qué hora es lo prometido?
Sobre las doce o la una   que están mis padres dormidos
das tres vueltas al palacio   y otras tantas al castillo.
A la puerta de la infanta   ha dado un grande suspiro.
— ¿Quién será ese lebrel   que rodea mis castillos?
— Soy Gerineldo, señora,   que vengo a lo prometido.
Lo ha agarrado de la mano   y en su cuarto lo ha metido;
se pusieron a luchar   como mujer y marido,
en aquella dulce lucha   los dos quedaron dormidos.
Por la mañana gran rey   pregunta por Gerineldo;
unos dicen «No está en casa»   y otros dicen «Ya se ha ido».
Se ha marchado el gran rey   y al cuarto la infanta dirigido;
los ha encontrado a los dos,   los dos estaban dormidos.
— Si mato a la infanta,   tengo mi reino perdido,
y si mato a Gerineldo,   lo crié desde muy niño;
ahí os quedo la espada   que os sirva de testigo.
Con el frío de la espada   la infanta ha dado un suspiro:
— Levántate, Gerineldo,   levántate, paje mío,
que la espada de mi padre   entre los dos ha dormido.
—¿Y por dónde me iré yo   que no sea conocido?
— Marcha por esos jardines,   cortando rosas y lirios,
la fragancia del color   una flor te l'ha comido.
El rey, que estaba a la espera,   al encuentro le ha salido.
— ¿Dónde vienes, Gerineldo,   dónde vienes, paje mío?
— Vengo, por esos jardines,   cortando rosas y lirios.
— Mientes, mientes, Gerineldo,   tú con la infanta has dormido.
— Dame la muerte, gran rey,   que la tengo merecido.
— No te mato, Gerineldo,   no te mato, paje mío,
no te mato, Gerineldo,   te crié desde muy niño;
mañana a las nueve y media   se celebrarán tus bodas.
— Tengo yo promesa hecha   con la Virgen de la Estrella
que mujer que yo gozara   de no casarme con ella,

o, algo más al Norte, hasta Otero de Bodas (*Zamora*), donde Américo Castro recogió en 1912 de labios de Mónica Casto (55 a.) la siguiente versión:

— Gerineldo, Gerineldo,   Gerineldito pulido,
¡quién te pillara en mi cuarto   tres horas a mi albedrío!
— Como soy vuestro criado,   señora, os burláis conmigo.
— No me burlo, Gerineldo,   que de veras te lo digo.

— Diga usted, la gran señora,   a que hora se lo he prometido.
6 — A las diez se acuesta el rey,   a las doce está dormido,
a las doce aquí te aguardo,   Gerineldo, en el castillo.
8 Al subir de la escalera   Gerineldo dio un suspiro.
— ¿Quién es ese buen hombre,   quién es ese el atrevido?
10 — Soy Gerineldo, señora,   que vengo a lo prometido.
Lo ha cogido por la mano,   en su cama lo ha metido.
12 Se besaron, se abrazaron   y se quedaron dormidos.
A eso de la medía noche   su padre los ha sentido.
14 Llamara por sus criados,   ninguno le ha respondido;
llamara por Gerineldo,   le ha sucedido lo mismo.
16 Se fuera a la cama de ellos,   los ha encontrado dormidos.
— ¡Cómo mato a Gerineldo,   si lo he criado desde niño!,
18 ¡Cómo mato yo a la infanta,   si es hija de mi cariño!
Puso la espada en el medio   pa que sirva de testigo.
20 — Gerineldo, Gerineldo,   mi padre nos ha sentido.
— ¿Dónde marcharé yo ahora   donde no sea conocido?
22 marcharé por esos montes   a cortar rosas y lirios.
— ¿Dónde vienes, Gerineldo,   tan branco y descolorido?
24 — Vengo de por esos montes   de cortar rosas y lirios,
la rosa de más fragancia,   la color me la ha comido.
26 — ¿Me negarás, Gerineldo,   que con la infanta has dormido?
—Yo no lo niego, mi rey,   que ella se me ha ofrecido.
28 — Te digo que dende ahora,   ella esposa y tú marido.
—Tengo hecho juramento   a la Virgen de la Estrella,
30 de no casarme con dama   que haya dormido con ella.

La incrustación de variaciones expresivas y de motivos típicos de las versiones del tipo «meridional» (representado aquí por Zamora y Otero de Bodas) en versiones predominantemente «castellano-viejas», como la de Palencia, o la persistencia de ciertos motivos y variaciones que hemos clasificado como de procedencia «castellano-vieja» (propios de versiones como Cabezón, Astudillo o Bárcena) en versiones con un gran número de motivos «meridionales», como la de Tordesillas, son testimonios fehacientes de cómo los motivos y variaciones pueden propagarse, y de hecho se propagan, de versión en versión, desligándose del contexto en que nacieron. ¿Cómo, si no, explicar la presencia de un motivo común (y expresado en forma idéntica) en versiones geográficamente contiguas, que no

coinciden en los restantes motivos que integran la narración?

Cada motivo, o cada variante de expresión tiene su propia historia en la tradición hispana del romance. Su expansión sigue caminos en parte diversos a los de cualquier otro motivo u otra variación del texto tradicional. De ahí que sea interesante y necesario hacer la historia, no sólo de la formación de cada versión, sino también de la suerte particular de cada motivo y aun de cada variación expresiva.

NOTAS 3. LOS «MOTIVOS» Y LAS VARIACIONES DISCURSIVAS SE PROPAGAN DE VERSIÓN EN VERSIÓN

15 En las pp. 251-253 de su artículo.

16 Publicada por Narciso Alonso Cortés en la *RHi*, L (1920), 239-240.

17 Cantada por Lorenza Macho (62 a.) a Manrique de Lara, en 1918 (inédita).

18 Recogida en enero de 1901 por R. Menéndez Pidal de una criada joven recién llegada a Madrid [véase *Romancero general de León. Antología de 1899-1989*, ed. D. Catalán y M. de la Campa, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1989; 2ª ed., Madrid: Fundación R. Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1995, pp. XV-XVI (origen), 190-191 (edición; nº 0023: 08)].

19 Publicada por José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*,I, Santander, 1933, pp. 128-129.

4. CADA MOTIVO Y CADA VARIACIÓN EXPRESIVA TIENEN UN ÁREA DE EXPANSIÓN PARTICULAR.

Ahora bien, esa historia de cada motivo no puede concebirse como de desarrollo lineal. Cada romance es recordado simultáneamente por múltiples memorias individuales, que forman parte de comunidades más o menos relacionadas entre sí, por lo que resulta natural que un cantor pueda contrastar su versión de un romance con la de otro u otros cantores comarcanos. Es a través de ese contacto entre textos parcialmente iguales y parcialmente diferentes como se propagan y reforman los motivos y variaciones expresivas que articulan la historia cantada. Y esa propagación y esa re-creación de las unidades narrativas y de expresión poética sigue simultáneamente caminos muy diversos.

El «estudio de la transmisión tradicional» no puede prescindir de la ubicación espacial de los actos de transmisión, como no puede prescindir de él el estudio histórico de cualquier otro producto social. Por ello, se nos impone a los estudiosos de la canción tradicional la necesidad de seguir de cerca, no sólo el proceso de creación de los motivos y variaciones de la expresión, sino también el de su difusión geográfica; y, en consecuencia, hemos llegado (como en su día llegó la lingüística) a comprender la conveniencia de estudiar cartográficamente los romances.

El estudio cartográfico de la expansión de los motivos y variaciones poéticas que se hacen presentes en las múltiples versiones de un romance fuertemente arraigado en la tradición nos ha evidenciado, ante todo, que cada motivo, cada variación inclusive, tiene un «área máxima de expansión»; ocasionalmente se dan, es cierto (y con facilidad algo mayor que en los fenómenos lingüísticos, según es lógico), los trasplantes de ciertos motivos a áreas lejanas; pero la contigüidad en la propagación constituye la regla. Los motivos y variaciones suelen extenderse al llegar a oídos de un cantor, que había memorizado un determinado texto, otra versión del mismo romance procedente de un lugar vecino[20]. Forman «manchas» compactas sobre el mapa[21].

En fin, creo (a pesar de la incomprensión de Devoto) que el estudio geográfico del romancero, iniciado por Menéndez Pidal en 1920 y ampliado a base de un material mucho más abundante, en 1950, por Galmés y por mí (en *Cómo vive*…), está exigido por el carácter social de la poesía tradicional y se justifica plenamente por cuanto hasta aquí hemos venido diciendo. Nunca hemos pretendido, sin embargo, ninguno de los autores de estos ensayos que el llamado «método geográfico» o «geográfico-cronológico» constituya el único camino científico en el estudio del romancero; sino simplemente, un método de probada utilidad para comprender los «mecanismos» de la re-creación tradicional. De hecho, la geografía y aún la cartografía demológicas nos han servido de guía en la exploración de los aparentes arcanos que para muchos críticos encierra la variabilidad en la llamada poesía popular; nos han iluminado algunos aspectos esenciales en la elaboración de la literatura tradicional, ayudándonos a comprender en qué consiste el «estilo colectivo». Y eso es bastante.

NOTAS 4. CADA MOTIVO Y CADA VARIACIÓN EXPRESIVA TIENEN UN ÁREA DE EXPANSIÓN PARTICULAR.

20 Para no alargarme con nuevos ejemplos, remito aquí a los varios casos ya aducidos, pues todos ellos ilustran, de pasada pero suficientemente, la importancia de la coordenada espacio en la distribución de motivos y variaciones.

21 Estas «manchas» compactas pueden apreciarse de un solo golpe de vista en los mapas de *Cómo vive*; allí remito al curioso lector. Fuera del ámbito del romancero, el estudio de las baladas italianas, pongo por caso, da idénticos resultados (cfr., por ejemplo, las conclusiones cartográficas de las obras de Santoli).

5. CONCLUSIÓN

Cierro aquí los comentarios de índole teórica[22] que me han sugerido las «proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional» recalcando nuevamente mi perfecto acuerdo con las directrices iniciales enunciadas por Devoto. Estas directrices no son, a mi parecer, nuevas, ya que responden plenamente a la concepción de la canción narrativa tradicional que desde hace muchos años viene defendiendo la llamada «escuela tradicionalista», y no contradicen sus métodos. El disentimiento de Devoto respecto a Menéndez Pidal se limita, a mi modo de ver, a la diferente valoración de la actividad creadora de cada sujeto cantor. Devoto cree que el sujeto, sin más, varía a su antojo el romance cada vez que lo hace vivir, dándole forma nueva a partir de un contenido latente más o menos inalterable y constante; en consecuencia, piensa que el nacer de motivos en el texto de un romance «es como el viento nombrado en la Escritura, que sopla donde quiere» (p. 289).

Nada más lejos de la realidad, según creo haber demostrado a lo largo de estas páginas. Como consecuencia de esta sobrevaloración de las posibilidades creativas de cada depositario de la tradición, Devoto no puede comprender la razón de ser de los estudios geográficos-cronológicos y trata inútilmente de perseguir «las razones ocultas» (*sic*) que condicionan la variabilidad tradicional, tratando de desentrañar «la conducta» folklórica del sujeto cantor.

No me asombra que el «nuevo método», aunque rico en erudición, llegue sólo a una conclusión única proclamada como principio clave para entender el mecanismo de la evolución de los romances

> «un motivo sólo puede ser reemplazado por otro simbólicamente análogo mientras el tipo permanece invariable»» (p. 291).

Tal conclusión no constituye, ciertamente, el principio de Lavoisier de la demología del futuro (según optimistamente proclama el inventor del nuevo

método)**23**, pues, como principio universal, resulta inexacta, si Devoto quiere con ello decir que, en la vida tradicional de un romance, no pueden surgir motivos enteramente nuevos o desaparecer por completo algunos de los existentes sin que ello suponga la conversión de ese romance en otro romance diferente, a menos que, de forma tautológica, considere precisamente alterado un «tipo» siempre que un motivo es reemplazado por otro no análogo.

A pesar de las reservas señaladas al manifiesto teórico con que Devoto encabeza sus futuros estudios sobre el romancero de tradición oral, creo preciso esperar a que su interés recaiga sobre unos textos poéticos concretos para medir el alcance de su nueva metodología y su eficacia como instrumento para el análisis literario.

NOTAS 5. CONCLUSIÓN

22 He dejado intencionadamente de lado toda polémica sobre pasajes del artículo de Devoto en que el autor del «nuevo método» alude y ataca a ciertas conclusiones de detalle de *Cómo vive*. He intentado comprender las concepciones básicas sobre las que se sustentan esos ataques de Devoto y me he limitado a hacer la crítica de las mismas.

23 Devoto termina, en efecto, su artículo respaldado con la autoridad de la mecánica universal: «Nuestro método, aplicado a las varias versiones de un romance, puede ofrecer una base suficiente para investigaciones futuras. Y además, condice con el comportamiento de la energía en sus manifestaciones más universales: "Un motivo sólo puede ser reemplazado por otro simbólicamente análogo mientras el tipo permanece invariable"; es solamente un caso particular del principio de Lavoisier: "Nada se pierde, todo se transforma", que rige la mecánica del universo».

II. MEMORIA E INVENCIÓN EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL. RESEÑA CRÍTICA DE PUBLICACIONES DE LOS AÑOS 60 (1970-1971)

1. INTRODUCCIÓN. RENOVADA ACTIVIDAD EN EL CAMPO DE INVESTIGACIÓN DEL ROMANCERO TRADICIONAL

El «Romancero», la canción narrativa de los pueblos que cantan en las tres (o cuatro) lenguas romances de origen hispánico —español (y judeoespañol), portugués y catalán—, vuelve a estar de moda. Y no sólo como manifestación local del nuevo aprecio internacional por la balada, sino como tema de investigaciones filológicas, folklóricas y literarias. La actividad ha sido, sobre todo, fecunda en tres campos muy diversos: la historia de la transmisión impresa de los romances en los siglos XVI y XVII; la exploración del caudal de romances que aún conserva, transmitido de memoria en memoria, la tradición de las diversas gentes que hablan las lenguas romances procedentes de la Península Ibérica; las especiales características de la creación poética tradicional.

El estudio del Romancero del siglo XVI (viejo, trovadoresco, medio y nuevo) estaba reclamando una renovación de sus cimientos bibliográficos, desatendidos desde hacía largo tiempo. Por fortuna, la urgencia de esa renovación fue sentida por quien mejor podía contribuir a corregir el panorama, por el bibliófilo A. Rodríguez Moñino. Al mediar la centuria, Rodríguez Moñino comenzó a poner a disposición del lector moderno los viejos cancioneros y romanceros, en ediciones tan impecables como atractivas, sacando del olvido preciosas joyas bibliográficas, hasta entonces más o menos inaccesibles y más o menos mal conocidas [1]. Durante la década de los años 60, Rodríguez Moñino no cejó en la labor [2]. Además, se dedicó a disipar, de una vez para siempre, las brumas que aún envolvían muchos aspectos históricos de la transmisión impresa de los romances en los siglos XVI y XVII[3].

Aunque el estudio del Romancero no se agota, claro está, con el examen de los textos impresos (pues hay que tener presente la difusión manuscrita de los

romances y, sobre todo, la oral o cantada), nadie puede poner en duda que el cimentar sólidamente la historia de la difusión de los romances a través de la imprenta, tal como ha hecho Rodríguez Moñino, representa un paso imprescindible para el estudio del Romancero como fenómeno literario post-medieval y una base necesaria, incluso, para el estudio del Romancero como poesía oral, pues sin los impresores de romances del siglo XVI, bien poco sabríamos del Romancero oral antes del siglo XIX.

También ha adquirido nuevo ímpetu la exploración del Romancero oral moderno. La tradición sefardí, en sus dos ramas del Mediterráneo occidental y del Mediterráneo oriental, fue ya objeto de especial atención en las primeras décadas después de la II Guerra Mundial **4**. La ruina, tras la persecución nazi, de las comunidades judías de los Balcanes, la formación de un estado monolingüe neo-hebraico en Israel, la absorción de los sefardíes emigrados a América por las culturas locales, los movimientos nacionalistas en los Estados musulmanes del Norte de Africa y la aspiración de Turquía a lograr la rápida homogeneización de las minorías no musulmanas, convencieron a los estudiosos de la necesidad de recoger inmediatamente los últimos ecos del Romancero judeoespañol en las decadentes comunidades sefardíes de Europa, Asia, Africa y América, antes de que la presente generación de viejos se lleve consigo, al morir, la cultura plurisecular del pueblo sefardí. Ante la perspectiva de una pronta desaparición del Romancero judeo-español, los esfuerzos realizados en los años 40 y 50 cobraron un interés excepcional, aunque a menudo las colecciones publicadas no fueran especialmente ricas ni novedosas en comparación con las preciosas colecciones de J. Benoliel (hacia 1906) y de M. Manrique de Lara (1911, 1915-16), incorporadas al «Romancero Tradicional» de R. Menéndez Pidal **5**. Más recientemente, la exploración del Romancero sefardí tomó una orientación diversa, gracias a la metódica y concertada actividad de S. G. Armistead y J. H. Silverman, así como del musicólogo I. J. Katz. Frente al carácter ocasional de las iniciativas anteriores, Armistead, Silverman y Katz se propusieron recoger sistemáticamente el acervo tradicional de los sefardíes. De acuerdo con ese propósito, realizaron toda una serie de pacientes encuestas en las comunidades de Los Angeles, San Francisco, Seattle y New York, y más tarde en Israel y Marruecos; por añadidura, obtuvieron algunas

colecciones inéditas de fines del siglo pasado y primer tercio del actual, se procuraron manuscritos de los judíos sefardíes en que se transcriben romances (de los siglos XVIII-XX) y lograron reproducciones de los libricos de cordel editados en el Oriente mediterráneo a principios de siglo. En conjunto, su colección abarca más de 1.350 textos y más de 1.000 melodías de unos 200 o más temas romancísticos. Armistead, Silverman y Katz no han sido tan sólo unos diligentes exploradores de la tradición oral; además de coleccionar las versiones, las han clasificado con toda precisión y han acometido el gran proyecto de publicarlas acompañadas de una tupida red de referencias bibliográficas, de un abundante número de anotaciones lingüísticas y folklóricas y de estudios monográficos sobre cada tema romancístico**6**.

Aunque el apremio de recoger el caudal de romances preservado por la tradición española, la catalana, la portuguesa y la hispanoamericana no resulte tan obvio, no hay duda de que el Romancero oral se halla en todas partes muy amenazado por la rápida decadencia de las culturas autóctonas y el triunfo arrollador de la nueva cultura que, como una manifestación más del progreso económico, distribuyen las ciudades al consumidor campesino. En España, al menos, donde en los últimos años la revolución de la estructura sociocultural del campo es bien perceptible, la continuidad de las tradiciones folklóricas no protegidas por organismos regionales o estatales, ni favorecidas por la televisión y la radio, parece de todo punto imposible. Es, pues, de desear que el ritmo de la recolección, lejos de aflojar, se acelere.

La existencia del «Romancero Tradicional» de R. Menéndez Pidal no debe servir de pretexto para dejar que se pierda el tesoro oculto que todavía hoy guardan las memorias campesinas. La riqueza y la calidad de los textos que, en el «Archivo Menéndez Pidal/Goyri del Romancero Tradicional» se hallan coleccionados, constituyen un incentivo para el aprendiz de encuestador, pues muestran sobradamente cuán variado y jugoso es el romancero de cualquier rincón de la tradición hispánica 7. *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias* (Madrid, 1969), con 644 versiones de 132 temas romancísticos (algunos de ellos muy raros) **8**, puede servir como ejemplo de lo mucho que aún cabe esperar de una recolección intensiva del Romancero oral en regiones mal exploradas. Lo dicho para España se aplica con más razón aún a Portugal, donde las encuestas quedaron prácticamente paralizadas a principios de siglo**9**, e incluso a América,

donde gran parte de la tradición está aún virgen. Los recientes esfuerzos por elaborar un Catálogo bibliográfico del Romancero Hispanoamericano, realmente completo **10**, deben ir seguidos de la publicación de un **Romancero Panamericano*, gran *desideratum* de todos los estudiosos **11**.

El tercer aspecto de la creciente actividad en torno al Romancero es el que me propongo comentar con mayor detenimiento. Se trata de la renovada atención prestada por la crítica a la «creación» tradicional, a la génesis, transformación y enriquecimiento del Romancero oral, en tiempos antiguos y en tiempos modernos.

NOTAS 1. INTRODUCCIÓN. RENOVADA ACTIVIDAD EN EL CAMPO DE INVESTIGACIÓN DEL ROMANCERO TRADICIONAL

1 Después de publicar en Valencia (en la Editorial Castalia), entre 1951 y 1956, varios romanceros y cancioneros especialmente raros y curiosos (como el *Espejo de Enamorados*, el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, el *Cancionero de galanes*, la *Flor de Enamorados*, la *Silva de varios romances* de Barcelona, 1561, la *Segunda parte del Cancionero general* de Zaragoza, 1552), Rodríguez Moñino preparó, para la Academia Española, los doce volúmenes publicados en Madrid, 1957, de la colección «Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)», fundamentales para el estudio del «Romancero nuevo», y, seguidamente, la monumental edición del *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Vaencia, 1511),* con una muy sustanciosa introducción y ricos apéndices bibliográficos, que vio la luz en Madrid, 1958. El *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)* salió nuevamente en Valencia (en la Editorial Castalia), 1959. En estas dos últimas obras Rodríguez Moñino aclaró la confusión provocada por las reelaboraciones que el Cancionero sufrió en sus varias ediciones y puso de manifiesto la deuda de otros cancioneros posteriores para con el general de 1511 (o sus reediciones).

2 Además de las ediciones de las *Rosas* de Timoneda (Valencia: Castalia, 1963), Rodríguez Moñino inició en 1967 una «Colección de Romanceros de los Siglos de Oro», en la Editorial Castalia, con la publicación, acompañada de importantes estudios bibliográficos, del *Cancionero de 1550*, del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez y del *Cancionero* [en su versión adicionada con interpolaciones ajenas al autor] de Lorenzo de Sepúlveda [colección que completaría en años posteriores con reediciones y estudios de compilaciones romancísticas del siglo XVII de gran trascendencia, como fueron las de Juan de Escobar y Damián López de Tortajada].

3 Al publicar los Romanceros que sirvieron de fuente al *Romancero General* de 1600, Rodríguez Moñino puso orden en el caos bibliográfico que prevalecía en los estudios del «Romancero nuevo». Con su edición del *Cancionero General* de 1511 y las noticias bibliográficas reunidas acerca de las obras menores que explotaron el minero constituido por esa voluminosa publicación, Rodríguez

Moñino aclaró la transmisión libresca de los romances hasta 1548. Posteriormente, conforme redactaba toda una serie de cuidadosas noticias bibliográficas (acompañadas o no de edición) de los pliegos poéticos existentes en muy diversas bibliotecas, públicas y privadas, fue poniendo las bases para un futuro estudio de conjunto sobre los pliegos sueltos del siglo XVI que aún se conservan; al mismo tiempo, se preocupó de describir «Doscientos pliegos poéticos desconocidos, anteriores a 1540» (justificando innecesariamente tan útil trabajo como una réplica a cierta frase, sin importancia, de un prólogo de R. Menéndez Pidal). Más recientemente, se dedicó a dilucidar los problemas pendientes o mal resueltos tocantes a los libros de los romancistas del «Romancero medio», el de los autores situados entre la vieja generación de los poetas «trovadorescos» del *Cancionero General* y la novísima de Lope de Vega. Además completó su estudio de las dos grandes series constituidas por los *Cancioneros de Romances* de Amberes y las *Silvas de Romances* de Zaragoza y Barcelona. Los frutos de esta labor se reflejan en las muy densas introducciones que acompañan a las ediciones de la «Colección de Romanceros de los Siglos de Oro», en el discurso académico *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)* (Madrid, 1968), aunque no trate en él del Romancero, y en el libro *La Silva de Romances de Barcelona, 1561*, cuyo subtítulo describe mejor el contenido de la obra: *Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI*. En este libro fundamental, publicado en 1969, Rodríguez Moñino resume detenidamente lo que ya se sabía y lo que, gracias a él, se sabe acerca de la transmisión de los romances por medio de la imprenta antes del triunfo del «Romancero nuevo» (y, hasta cierto punto, también después, a causa del éxito de la *Silva* de 1561 durante el siglo XVII). [Como coronación de años de investigación bibliográfica Rodríguez Moñino produjo, finalmente, dos instrumentos de trabajo imprescindibles para todo estudioso del romancero impreso: *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos (siglo XVI) (*Madrid: Castalia, 1970) y *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros impresos en el siglo XVI*, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1973) y de los *impresos en el siglo XVII*, otros 2 vols. (Madrid: Castalia, 1977-1978).]

4 El romancero norteafricano tuvo la fortuna de atraer el interés de P. Bénichou, quien, en 1944, (*RFH*, VI, 36-76, 105-138, 255-279 y 313-381) publicó una esmerada colección («Romances judeo-españoles de Marruecos») con comentarios. Más tarde, A. de Larrea Palacín reunió muy copiosos textos de *Romances de Tetuán*, que dio a conocer (Madrid, 1952) sin precisar bien su procedencia y no con todo el rigor filológico que hubiera sido de desear, y J. Martínez Ruiz (antes de 1951) un grupo de versiones de Alcazarquivir (editadas luego en *Archivum*, XIII [1963], 79-215). Otras colecciones de 1948 (D. Catalán) y de 1949-51 (M. Alvar) no han visto la luz, pero especímenes de ellas han sido incorporados a estudios varios de los colectores: M. Alvar, *Poes. trad. judíos-esp.* (1966) y «Patología y terapéutica» (1958-59); D. Catalán, *Siete siglos* (1969) y *Por campos* (1970); y además, M. Alvar, en *Boletín de la Universidad de Granada (Letras),* XCI (1951), 127-144; *RF*, LXIII (1951), 282-305; *Estudis Romànics*, III (1951-52), 57-87; *Archivum*, IV (1954), 264-276; *VR*, XV (1956), 241-258; *Textos hispánicos dialectales,* II (Madrid, 1960), 760-766, 772 [y la colección de Catalán ha sido descrita por S. G. Armistead en su *Cat Sef. SGA*, 1978, III, p. 151]. Se han

editado, adicionalmente, algunas versiones sueltas: *África*, VIII (1951), 537-539; *Homenaje a Millás Vallicrosa*, I (Barcelona, 1954), pp. 697-700; *Sefarad*, XXI (1961), 69-75. El romancero del Mediterráneo oriental se vio enriquecido con la publicación de un amplio *Romancero sefardí* (a base de la tradición de Salónica y Lárissa) coleccionado por M. Attias (Jerusalem, 1956; 2a ed., 1961; véase la extensa reseña de S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A new sephardic *Romancero* from Salonika»), y con las aportaciones de B. Uziel (en *Yeda Am*, II (1953-54), 172-177 y 261-265; Uziel ya había publicado romances en 1927 y 1930), I. Levy, *Chants judéo-espagnols* (Londres, 1959), y M. Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica* (Barcelona, 1950); *CBA* [abril-jun. 1957], 64-70; *Literatura sefardita de Oriente* (Madrid-Barcelona, 1960). Por otra parte, continuando una tradición de estudios iniciada por los años veinte, el romancero de Levante ha sido examinado a través de las comunidades sefardíes establecidas en los Estados Unidos: D. Romey, «A study of Spanish tradition... of the Seattle Sephardic Community» (tesina de la Univ. of Washington, Seattle, 1950); R. R. MacCurdy y D. D. Stanley, «Judaeo-Spanish Ballads from Atlanta, Georgia», *SFQ*, XV (1951), 221-238; I. J. Levy, «Sephardic Ballads» (tesina de la Univ. of Iowa, Iowa City, 1959).

5 Cuando J. Benoliel, hacia 1906, reunió su excelente colección de Tánger, y cuando M. Manrique de Lara exploró *in situ* el Romancero de Oriente (visitando Sarajevo, Belgrado, Salónica, Lárissa, Sofía, Bucarest, Constantinopla, Esmirna, Rodas, Damasco, Jerusalén, etc.), especialmente en 1911, y el de Marruecos (en Tánger, Tetuán, Larache y Alcazarquivir), sobre todo entre 1915 y 1916, las comunidades judeoespañolas conservaban todavía con gran vigor su peculiar patrimonio cultural. Personalmente creo que, en cuanto al número de temas en ellas representados y en cuanto a la calidad de los textos que alcanzaron a fijar por escrito, siguen siendo únicas. S. G. Armistead, con la colaboración del «Seminario Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid prepara en la actualidad un inventario de todas las versiones judeo-españolas del «Romancero Tradicional de R. Menéndez Pidal y M. Goyri» [*vide*, ahora, *Cat Sef. SGA* = S. G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (catálogo-índice de romances y canciones),* 3 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1978].

6 S. G. Armistead y J. H. Silverman comenzaron por recoger y grabar en cinta magnetofónica más de medio millar de textos romancísticos (75% cantados) en las comunidades sefardíes de Estados Unidos. En 1960 I. J. Katz recogió en Israel otras 250 versiones (95% cantadas). Finalmente, los tres encuestadores anotaron en Marruecos, durante el verano de 1962, otro medio millar de versiones. Por otra parte, su colección se enriqueció con un interesante manuscrito rodeslí de los siglos XVIII y XIX (que publicaron, con todo rigor, en 1962: *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, Pisa: Università); con la colección de William Milwitzky — discípulo de A. Morel-Fatio (1895), formada en los Balcanes; con la de Cynthia Crews (1929), reunida en Grecia y Yugoeslavia; y con la de Américo Castro (1922), formada en Marruecos. La publicación del curiosísimo libro de S. G. Armistead y J. H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yakob Abraham Yoná* (Berkeley-Los Angeles: University of California, 1971),

constituye una importante contribución, no sólo al conocimiento del romancero judeo-oriental, sino también a su estudio.

7 Son muchas las comarcas inexploradas que aún reclaman nuestra atención.

8 He comentado varios de ellos en mi libro *Por campos del Romancero* (caps. III, IV, V, VI, VII y IX).

9 Cfr. *Por campos*, pp. 228-230.

10 M. E. Simmons, *Bibliography of the «romance» and related forms in Spanish America* (Bloomington, 1963). Sobre algunas importantes omisiones en este trabajo, cfr. la reseña de S. G. Armistead y J H. Silverman en *Western Folklore*, XXIV (1965), pp. 136-140.

11 Cfr. lo dicho en el «Coloquio» incluido en *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), pp. 143-146.

2. MEMORIA Y CREACIÓN EN EL ROMANCERO SEFARDÍ.

Al estudiar el romancero sefardí se suele destacar, como característica fundamental, su «arcaísmo»**12**. Bajo esta nota se esconden varias apreciaciones, que conviene deslindar**13**. Por una parte, se habla de «arcaísmo» porque la tradición judía desconoce (o, en el caso de la marroquí, desconocía hasta fecha reciente,) romances y motivos que hicieron su aparición en la tradición española después del destierro de los judíos. Mejor que de «arcaísmo», debiera en este sentido hablarse de desarrollo autárquico, pues (como hemos de ver) el romancero sefardí no se limitó a repetir lo que se cantaba al tiempo de la diáspora. En un sentido más recto se califica de arcaizante a la tradición judía porque sus romances «en general son de tono y estilo más antiguos (menos modernizados) que las versiones peninsulares modernas» **14**.

Es bien sabido que el desarrollo autárquico de la tradición sefardí ofrece notables excepciones. En las décadas que siguieron al destierro y, esporádicamente, incluso en el siglo XVII, el romancero judeoespañol, no sólo en su rama occidental o marroquí, sino también en su rama oriental o turca, siguió recibiendo aportes nuevos de la Península **15**. Sin embargo, estas importaciones tardías no alteran la conclusión de que el romancero sefardí oriental y el fondo más antiguo del marroquí entroncan, básicamente, con el hispánico a través de la tradición oral (para nosotros casi totalmente desconocida) de fines del siglo XV. De ahí el valor inapreciable del testimonio sefardí para el estudio del romancero medieval.

La fundamental división del Romancero judeoespañol en dos tradiciones, la del Mediterráneo oriental y la del Mediterráneo occidental, es un hecho conocido desde antiguo. En cambio, no se han estudiado, de forma sistemática, las relaciones entre ambas. Es sabido que una y otra rama coinciden en la conservación de muchos temas olvidados por la tradición peninsular. P. Bénichou no ve otra explicación posible de esta hermandad «sino en las relaciones que debieron tener unas con otras, antes del destierro, las comunidades judías esparcidas en España»**16**. Yo veo otra explicación mucho más sencilla: En muchos casos, las dos ramas de la

tradición judía proceden de un tronco común y no de diversas raíces hispánicas. El Romancero de cada núcleo hispanohablante que llegó a existir en los Balcanes, Anatolia y el Norte de África no procede de una tradición autónoma, trasplantada desde la comarca española en que salieron para el exilio las familias de los fundadores de la primera sinagoga española de la localidad. Si así fuera, no se explicaría la extraordinaria semejanza que, en general, tienen entre sí las versiones de comunidades tan distantes como Sarajevo, Salónica, Adrianópolis y Rodas, y el Romancero judeoespañol nos ofrecería un mosaico de versiones diferentes, tan distintas unas de otras como las de las diversas comarcas de la Península Ibérica. No hay que olvidar que los judíos exiliados, establecidos en el mundo turco-islámico, crearon (con centro en Salónica) una *koiné* lingüística y cultural, que forma la base de la lengua y cultura de todas las comunidades judeoespañolas del Mediterráneo**17**. Aunque los sefardíes de Marruecos quedaron, luego, en mayor aislamiento, en un principio participaron de los frutos de esa *koiné* **18**. El estudio particular de algunos romances muestra que la tradición marroquí y la oriental siguieron estando en contacto más tiempo de lo que a primera vista pudiera suponerse**19**.

La existencia de unos lazos especiales entre el romancero del Norte de África y el de los territorios que dependían directamente de la Sublime Puerta no impide que las dos tradiciones se hallen hoy profundamente diferenciadas. La polarización se explica porque una y otra, lejos de permanecer ancladas en el «arcaísmo», han modernizado su acervo romancístico en direcciones divergentes. No es ningún descubrimiento reciente el hecho de que, en Marruecos, sobre el fondo tradicional más antiguo, se ha sobrepuesto una nueva capa de romances llegados en fecha relativamente próxima, unos a través de la lectura de pliegos modernos, libros escolares y antologías**20**, otros procedentes de la tradición peninsular andaluza y levantina**21**. A partir de la guerra hispano-marroquí de 1859-60, la presencia española en el Norte de Marru ecos trajo consigo una «españolización» de la minoría judeoespañola, fenómeno que, con el tiempo, acabaría por repercutir seriamente sobre el carácter del romancero marroquí**22**. Menos conocido es, en cambio, el hecho de que, junto a la importación de romances, se dé también la importación de motivos sueltos, esto es, la hibridación del romancero sefardí por el

romancero peninsular moderno[23]. Aparte de este remozamiento adventicio, la tradición marroquí ha reelaborado por su cuenta el legado tradicional con la misma libertad que cualquier otra comunidad hispánica, según nota bien P. Bénichou. En general, «los procedimientos con los cuales la tradición recrea su materia al transmitirla» son los mismos que en otros tiempos y lugares[24], pero las creencias religiosas[25], los usos y costumbres y la estructura social de las comunidades judías de Marruecos[26] han condicionado la evolución del romancero judeomarroquí, dándole una especial personalidad. Quisiera insistir solamente sobre un detalle poco comentado: con frecuencia incomparablemente mayor que el romancero cristiano, el romancero sefardí de Marruecos prescinde de los finales primitivos y particulares de los romances, sustituyéndolos por unas cuantas fórmulas de *happy ending*[27]; aunque las colecciones quinientistas no desconocen casos análogos[28] (junto a otras fórmulas de «fragmentismo» más felices[29]), su abundancia en la tradición marroquí creo que se relaciona con actitudes y creencias que trascienden el campo del Romancero. El reconocer que el romancero judeoespañol de Marruecos se distingue netamente del romancero conservado por las otras regiones hispánicas (castellanas, portuguesas y catalanas), no me impide adherirme a las siguientes palabras de P. Bénichou: «La tradición conservada entre los judíos españoles [del Norte de Africa] no ha sufrido refundiciones profundas inspiradas por la diferencia de creencias y costumbres. Lo que nos transmiten los judíos del Mediterráneo [occidental] es una tradición española»[30].

Hasta fecha reciente carecíamos de una imagen clara respecto al carácter del romancero judeo-oriental, aunque los textos reunidos eran ya relativamente abundantes. La comparación de la tradición de los Balcanes y Anatolia con la peninsular y marroquí parecía venir a confirmar el juicio formulado por Menéndez Pelayo, al reeditar los primeros romances de Oriente; «Aparece la poesía judaica-hispana en un estado informe, degradado y bárbaro». La importancia de la «decadente» tradición oriental estribaría, tan sólo, en su venerable «antigüedad». Pero esta valoración se debe a un error de perspectiva. Es cierto que los romances del Mediterráneo oriental están más simplificados y erosionados y son, por lo general, menos completos que los del Norte de Africa [31]; pero esta reducción de la estructura narrativa, junto a otras «bárbaras» o «exóticas» transformaciones, es

precisamente muestra de la «modernidad» del romancero oriental, del profundo remoldeamiento a que han sido sometidos los materiales hispánicos para adaptarlos al nuevo ambiente en que las comunidades sefardíes se hallan inmersas desde hace casi quinientos años. En artículos y reseñas varias, S. G. Armistead, J. H. Silverman e I. J. Katz nos han ido proporcionando datos y observaciones que permiten valorar de forma nueva la tradición judía del Mediterráneo oriental y sus relaciones con el conjunto de la tradición hispánica.

Ante todo, resulta muy significativo que la tradición de Oriente haya avanzado mucho más decididamente que la marroquí en el proceso de descristianizar el legado tradicional de la Edad Media española y de integrarlo en el mundo espiritual judío **32**. Esta acomodación del romancero al medio estrictamente judaico, en que la cultura española del Mediterráneo oriental viene desarrollándose desde hace siglos, va acompañada de una tendencia general a relocalizar las narraciones españolas en el ambiente socio-cultural turco-balcánico de las ciudades de Oriente **33**. Un ejemplo muy ilustrativo de esta tendencia lo constituye la escena del recibimiento de la infanta castellana causadora de la *Expulsión de los judíos de Portugal* **34**. Mientras en Marruecos aún se canta:

> Ya me salen a encontrar   tres leyes
> los quistianos con sus cruzes,   los moros a la morisca,
> los judíos con sus leyes,   atan bien que parecían **35**.

en Salónica el pasaje ha sido reformado para ajustarlo al contexto social saloniquí:

> Los turcos en las mexquitas,   los gregos van a la clisa,
> los jidiós a la ley santa,   la que la ciudad mos guadra **36**.

La asimilación de los romances españoles a la nueva cultura sefardí se manifiesta también, muy ostensiblemente, en el vocabulario, que se ha dejado penetrar de voces turcas y griegas**37**. El lector occidental se siente constantemente sorprendido por la aparición, en las versiones orientales, de voces «exóticas», en medio de los versos de arcaica solera castellana; algunas veces (aunque no es lo más común), ciertos romances se hallan tan recargados de voces orientales que, sin un conocimiento del turco, la narración resulta incomprensible **38**. Otra singularidad del romancero judío de Oriente es la incorporación al canto de fórmulas exclamativas turcas**39**, fenómeno ligado a la orientalización del romancero en el

plano musical. Según I. J. Katz, las dos ramas de la tradición sefardí representan dos tradiciones musicales bien diferenciadas:

> «Los sefardíes que vivieron en el Imperio Otomano no pudieron dejar de practicar el estilo vocal turco-arábigo. El repertorio que los judíos llevaron consigo de España, con sus modos medievales, fue transplantado al nuevo entorno oriental, siendo paulatinamente influido por los usos modales del *maqamat* arábigo-turco-persa»[40].

Aunque haya algún romance que mantiene una estructura estrófica (quizá amparándose en la tradición musical griega [41]), por lo general

> «el carácter diatónico y el estilo rítmico libre son los rasgos dominantes, junto con frases que comienzan con recitaciones de carácter semi-declamatorio y evolucionan hacia melismas ornamentales elaborados con improvisaciones melódicas»[42]

En cambio,

> «la tradición occidental o marroquí no se caracteriza por la complejidad que se da en el Este». «Los sefardíes de Occidente se han abstenido de improvisar variaciones melódicas y de emplear una ornamentación elaborada en sus melodías. Bien al contrario, han utilizado la forma estrófica como una estructura fija, aunque se den dentro de ese marco musical constantes desviaciones que tienen su paralelo en el Este. Ello es natural, puesto que esta área ha sido también parte del gran mundo islámico» [43].

El proceso de integración del romancero en la cultura greco-turca del Mediterráneo oriental culmina con un fenómeno que había pasado inadvertido hasta hace poco: el calco de baladas balcánicas; esto es, el enriquecimiento de la tradición sefardí mediante la incorporación de motivos y la composición de nuevos romances basados en las canciones narrativas de los pueblos balcánicos. Armistead y Silverman han emprendido un estudio de conjunto de los romances y endechas sefardíes de fuente griega, después de haber llamado la atención sobre varios casos ejemplares: el romance, muy extendido, de la *Vuelta del hijo maldecido* (que se combina a menudo con la *Partida del esposo <El conde Dirlos*) deriva indudablemente de la balada griega *Hē kakè mána*, aunque utiliza varios motivos

procedentes del Romancero español [44]. La endecha de *Los siete hermanos y el pozo airón* es adaptación de la balada griega *Tò stoicheiōméno pēgádi* [45], y la endecha de *La moza y el Huerco* parece estar inspirada en la balada griega *Ho Cháros kai hē kórē* [46]. De origen griego son, igualmente, *El sueño de la hija* [47] y el romance oriental basado en el tema de *Hero y Leandro* [48]. La misma tendencia al calco se manifiesta en la lírica tradicional judeo-oriental [49]. Por otra parte, Armistead y Silverman vislumbran el motivo de la joven «encerrada» en los fundamentos de un puente, de la balada *Tēs Ártas tò gefúri*, en el verso inicial del romance de *La hermosa exigente*, romance que creen de raíz hispánica [50]. Si ambas cosas son ciertas, tendríamos un ejemplo de inserción de un motivo folklórico de procedencia balcánica en un romance preexistente. Sospecho que el caso no será único, y que el cotejo sistemático de las versiones judeo-orientales con el romancero hispánico y con la tradición baladística de los Balcanes pondrá de manifiesto la penetración de motivos sueltos de origen greco-turco en las narraciones de raigambre española.

Todos estos procesos de acomodación al ambiente socio-cultural en que los sefardíes del Mediterráneo oriental viven (o vivían) desde hace medio milenio[51], no impiden que el romancero judeoespañol de Oriente siga guardando, fundamentalmente, la particular visión del mundo que los judíos españoles se llevaron reflejada en sus canciones narrativas cuando, en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, fueron obligados a expatriarse de España y Portugal [52].

En suma: los estudios recientes sobre el romancero de los judíos españoles de los dos extremos del Mediterráneo han puesto en claro cómo la literatura oral de estas dos ramas desgajadas del tronco cultural hispánico no se limitó a conservar el legado tradicional del siglo XV, sino que continuó tratándolo como verdadera «poesía tradicional». En las comunidades sefardíes de Oriente y Occidente, la memoria colectiva retuvo, a fuerza de repetirla, la «vieja» poesía de sus antepasados y, siglo tras siglo, encontró solaz en evocar aquel mundo, cada día más lejano, que en ella se reflejaba, pero que, aun siendo lejano, no por eso dejaba de ser mirado como propio. Al mismo tiempo, la eterna «actualidad» de la poesía tradicional continuó sirviendo de acicate a la vocación recreadora de la comunidad, que lejos de repetir ritualísticamente los antiguos textos, tendió a renovar el repertorio, ya sea

mediante el desarrollo de posibilidades poéticas nuevas, surgidas al reinterpretar los viejos temas, ya mediante la incorporación al acervo tradicional de temas nuevos, adquiridos gracias al contacto con otras tradiciones de poesía oral (la cristiana peninsular, en el caso de los sefardíes marroquíes; la greco-turca, en el caso de los sefardíes de los Balcanes y Anatolia).

NOTAS 2. MEMORIA Y CREACIÓN EN EL ROMANCERO SEFARDÍ.

12 Sin necesidad de retrotraernos demasiado en el tiempo, podríamos citar a S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Hispanic Balladry» (1960), p. 231; a M. Alvar, en *Poesía tradicional* (1966), pp. ix, xiii, xix; a P. Bénichou, *Romancero judeo-esp*. (1968), p. 284; etcétera.

13 Ocasionalmente, se califica al romancero sefardí de «arcaico» y hasta se le tiene por «más antiguo» que el resto de la tradición, porque «procede» del siglo XV; pero también los romances viejos de otras regiones hispánicas «proceden» de aquel siglo.

14. P. Bénichou, *Romancero judeo-esp*., p. 281.

15 Véase, sobre todo, R. Menéndez Pidal, «Catálogo del romancero judío-español», *Cultura española*, IV (1906), 1045-77, V (1907), 161-199 [Reed., con alteraciones y abreviaciones, en *El romancero,teorías e investigaciones* (Madrid, 1928) y en *Los romances de América y otros estudios*, «Colección Austral» (Buenos Aires-México), desde la 2ª ed., 1941], § III; y *Romancero Hispánico* (Madrid, 1953), cap. XVI,6-7. Aparte de lo dicho en estos estudios generales, interesa tener en cuenta, respecto a la difusión de romances del siglo XVII por Oriente, R. Menéndez Pidal, *Romancero Tradicional*, II, ed. y estudio a cargo de D. Catalán, con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada (Madrid,1963), pp. 206-222, en que se precisa el origen, posterior a 1612, del romance sefardí sobre *Las cabezas de los siete infantes de Lara*, cantado en Esmirna, Rodas (y algunos otros lugares de Turquía), y D. Catalán, *Por campos*, pp. 283-292, en que se muestra la difusión entre los judíos de Bosnia y Marruecos de un romancillo (*El bonetero de la Trapería*) de mediados del siglo XVII [sobre otra versión del siglo XVII (diferente a la dada a conocer por Alfay/Gracián) incluida en el teatro, véase J. A. Cid, «Calderón y el romancillo de *El bonetero de la trapería*», *HR*, XLV (1977), 421-527]. El tema es también tradicional en la Península [aparte de la versión cacereña, de antiguo conocida, se han publicado recientemente otras de León, Palencia, Zamora y Badajoz, véase J. M. Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid: Siglo XXI, 1995, pp. 13-16].

16 *Romancero judeo-esp*., pp. 284 s.

17 Según ha mostrado I. S. Révah, «Formation et évolution des parlers judéo-espagnols des Balkans», *Ibérida*, VI (1961), 173-196, la vieja tesis de M. L. Wagner sobre la división de los dialectos judeo-orientales no responde ni a la realidad histórica ni a la realidad lingüística.

«Une erreur, que l'on n'a pas toujours évitée, c'est de croire que les diverses communautés fondées par les Juifs espagnols dans l'Empire Ottoman ont mené, à partir de 1492, une existence linguistique autonome. En réalité, entre ces communautés, parfois séparées par de grandes distances, des liens constants et étroits ont existé jusqu'à la dislocation, au XIXe siècle, de l'Empire Ottoman. Rabbins, médecins, commerçants, artisans, ont constamment circule de l'une à l'autre. Des couches de nouveaux-arrivants en provenance des grandes communautés (Salonique, Constantinople, puis Smyrne) se sont mélées aux fondateurs des petits centres et à leurs descendants. Jusqu'au XIXe siècle, de nouvelles communautés ont été fondées par des Sefardim venus d'autres centres, anciens ou récents. Ces incessantes relations entre les différents centres des Balkans expliquent la remarquable unité des parlers judéo-espagnols de l'Empire Ottoman, tout au long de leur histoire, unité provoquée par: 1) des choix identiques, rapidement réalisés, dans les différentes possibilités offertes par les parlers hispaniques de 1492; 2) la transmission très rapide aux différentes communautés d'innovations surgies dans l'une d'entre elles, qu'il s'agisse d'innovations qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours ou d'innovations qui n'ont eu qu'une vie temporaire».

R. Menéndez Pidal, al pasar revista a la historia cultural de los sefardíes establecidos fuera de Europa, en conexión con el Romancero (*Romancero Hispánico,* II, 1953, pp. 213-220), nota que «las tan dispersas comunidades sefardíes se hallaban mantenidas en unidad nacional por medio de la lengua española usada entre ellas», y destaca que «un poderoso medio de sostener esa unidad era la enseñanza; en Salónica, la gran ciudad capital de los sefardíes, tenían éstos, hacia 1680, dos colegios con más de diez mil escolares que iban allí a estudiar de todos los lugares del Imperio Otomano». Según su opinión, en la primera mitad del siglo XVI («cuando aún no se había consumado totalmente la expulsión, y se mantenía muy frecuente comunicación con España») se logró una unidad cultural y romancística, gracias a las relaciones muy activas que mantenían entre sí los emigrados y a la movilidad de las varias colonias sefardíes; pero, ya desde aquel siglo, se inició la progresiva separación de los judíos de Marruecos. Después, a lo largo del siglo XVII, se fue manifestando la tendencia a la estabilización y aislamiento de las varias comunidades de Oriente. Armistead y Silverman, «Hispanic Balladry», 229, n. 1, recuerdan el poder asimilador de los sefardíes de Salónica, que lograron imponer la lengua española, el ritual sefardí y sus costumbres a las restantes sinagogas (italiana, provenzal, alemana, húngara y griega).

18 Un ejemplo bien notable es el del romance, claramente judío, de *La expulsión de los judíos de Portugal* (suceso de 1497). Se canta tanto en Marruecos como en Oriente. Alega este testimonio R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, II (Madrid, 1953), pp. 336-337. La existencia de un fondo común primitivo se comprueba, otras veces, al estudiar los motivos y variaciones propios de los romances de Oriente y de Marruecos. Véase, p.ej., lo que observa Menéndez Pidal (*obra cit.,* p. 356) acerca de las versiones de *El sueño de doña Alda*.

19 Especialmente significativos son los casos de *El sueño de la hija* y de *La vuelta del hijo maldecido*. S. G. Armistead y J. H. Silverman han mostrado que se trata de dos romances inspirados en

baladas griegas (véase adelante, nn. 47 y 44). Se cantan, sin embargo, en las dos ramas de la tradición judía, la oriental y la marroquí. Parece indudable que a Marruecos vinieron desde Grecia o regiones circunvecinas. La mayor parte de los textos que se han recogido hasta ahora de *La vuelta del hijo maldecido* pueden leerse en R. Menéndez Pidal, *Romancero Tradicional*, III (Madrid, 1969), 102-139.

20 Véase, a este respecto, P. Bénichou, *Romancero judeo-esp*., pp. 283-284, y además 309-310, 316-317, 352-353.

21 La cuestión ha preocupado especialmente a Bénichou, *Romancero judeo-esp*., pp. 283-284, 286, 311-317, 354-355, 356. M. Alvar, *Poesía tradic*., pp. xiii-xv, insiste en que es preciso estudiar el romancero judeoespañol de Marruecos realizando dos cortes sincrónicos: uno en 1492 (pero no explica cómo realizar tal «corte sincrónico»), que nos «permitirá» conocer la tradición que los judíos transplantaron de la Península a Marruecos al tiempo de la expulsión; otro en la actualidad, que nos indicará las influencias modernas, andaluzas, sobre esa tradición «que debiera ser arcaizante». P. Bénichou, *Romancero judeo-esp*., pp. 217-277, dedica una sección a los romances «de probable introducción reciente en Marruecos», y entre ellos son varios los que supone, muy razonablemente, que llegaron por vía oral. No sería difícil introducir esta división en los otros romanceros marroquíes publicados. Las características textuales y musicales de muchos romances de la tradición judeo-marroquí bastan para evidenciar que han sido transplantados modernamente desde la Península. M. Alvar (*Poesía tradic*., pp. xiv y xix) apunta algunos casos en que ciertos detalles lingüísticos denuncian la procedencia andaluza (ejemplos adicionales en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. VI.6.8.9.13). Pero, en general, la filiación de los romances importados sólo se aclara plenamente mediante el estudio geográfico de la tradición peninsular. Gracias a la «geografía romancística» (dinámicamente interpretada) sabemos, p. ej., que el romance de *La condesita* publicado por P. Bénichou (*Romancero judeo-esp*., p. 234), según una versión de Orán (análoga a otra de Tánger, recogida por M. Manrique de Lara; véanse ambas en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. V.317 y 316), responde a un tipo «levantino», especialmente arraigado en Valencia, Alicante. Las Baleares y Cataluña (aunque cantado en español), mientras que *La condesita* cantada como segunda parte de *Gerineldo* en otras versiones marroquíes es de tipo netamente «andaluz», véase D. Catalán y A. Galmés, en *Cómo vive un romance* (Madrid, 1954), pp. 251-254, 262-263, y Mapas III y IV (así como las versiones publicadas en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. VII.2-16); por último, ciertas versiones recogidas en Larache y Alcazarquivir en los años cincuenta y sesenta pueden considerarse, gracias a su similitud con un pequeño grupo de versiones geográficamente dispersas, como versiones de origen libresco, aunque, por el momento, desconozcamos el modelo impreso que ha hecho posible su difusión por Marruecos, Lanzarote, Huelva y Ávila. Junto a las versiones sefardíes patrimoniales del romance de *El conde Niño* (como la del *Romancero judeo-esp*., p. 123) se han recogido otras, que P. Bénichou (pp. 127, 334) sospecha sean importaciones recientes. En este caso, la «geografía» del romance en la Península no sólo confirma la importación, sino que aclara la relación entre los

varios textos importados y, además, permite entender las profundas alteraciones sufridas por el tema (por adición de varios episodios: muerte del conde a manos de los guardias, visita de la infanta a su tío, autoemplazamiento de la infanta), que Bénichou no lograba explicarse bien (y que, no sé por qué, llevaron a M. Alvar, *Poesía tradic.*, p. xix, a identificar el romance con el de *El conde Alarcos*). Según muestro en *Por campos*, pp. 219-225, el estudio comparativo de las versiones y su distribución geográfica permiten afirmar que las versiones llegadas a Marruecos reflejan estados varios de un romance mixto *Conde Niño + Enamorada de un muerto*, difundido por el Sur y Este de España, y sujeto en Andalucía a un proceso de continuada simplificación.

22 Insiste en la importancia de esta fecha M. Alvar, *Poesía tradic.*, p. xviii-xix. Opina que la tradición de Orán, formada por sefardíes de Tetuán que emigraron con ocasión de la guerra hispano-marroquí, se sustrajo a la influencia andaluza, la cual vino a reanimar y a alterar el viejo Romancero judeo-marroquí como consecuencia de la llegada de los españoles a Marruecos en el siglo XIX. Cree percibir la diferenciación de las dos ramas de la tradición norteafricana en el contraste que se da entre la colección de P. Bénichou, escasa en elementos modernos y meridionales, y la formada por él mismo. La observación debe de ser acertada; pero quizá convenga matizarla, en vista del contraste que noto entre las colecciones de J. Benoliel (hacia 1906) y M. Manrique de Lara (1915-16) y la de A. Larrea Palacín (1950-52), pues a pesar de fundarse todas en la tradición puramente marroquí (Tánger-Tetuán), las dos primeras nos transmiten un romancero más auténticamente sefardí que la tercera, en que la presión moderna peninsular deja sentir más claramente su influjo. Creo que la desintegración de la tradición judeo-marroquí (o, si se prefiere, su reanimación), a causa de la penetración del romancero peninsular, se aceleró de un modo notabilísimo en las últimas décadas de la ocupación española del Norte de Marruecos (compárese la rápida decadencia del judeoespañol marroquí o «haquitía»).

23 Los estudios geográficos (cuya finalidad parecen no comprender algunos estudiosos del romancero) ponen en evidencia la penetración de motivos sueltos, procedentes de la tradición meridional española, en romances marroquíes pertenecientes a la más auténtica y venerable tradición sefardí. El romance de *Gerineldo* es un caso ejemplar (véase D. Catalán y A. Galmés, en *Cómo vive un romance*, pp. 198-201, y el Mapa I, donde las líneas rojas 1, 3, 5, 7-9 representan otros tantos motivos importados del Sur de la Península, mientras las líneas verdes 1-4 representan motivos de abolengo local). También ocurre el caso contrario, esto es, la incorporación de un motivo propio de la tradición autóctona en un romance de nueva importación. Puede servir de ejemplo el romance de *Gerineldo* y *La Condesita*, que en una versión de Tetuán, recogida por M. Manrique de Lara (1915) y publicada en *Romancero Tradicional*, IV (versión núm. VII.4), contiene los versos: «— Esperéisme los siete años,   los siete años m'asperedeis, / si a los ocho no viniere,   a los nueve vos casedeis.— / Treze años estuvo el conde,   treze años estuvo y más.» (vv. 46-48), procedentes del romance, de tema análogo, *El conde Antores* (< *El Conde Dirlos*), perteneciente a la tradición marroquí de más viejo abolengo (cfr. *Romancero Tradicional*, III, versiones núm. IV.2 y 3).

24 Según destaca P. Bénichou, *Romancero judeo-esp*., pp. 281-282.

25 Desde que, en 1944 (*RFH*, VI, 366-367), P. Bénichou documentó el proceso de descristianización del Romancero judeoespañol, que atestiguaba su colección de romances, y comentó los límites de la acción expurgadora, todos los editores y estudiosos del Romancero sefardí han tocado, con mayor o menor detenimiento, la cuestión. Actualmente, basta leer el ponderado estudio de conjunto («Christian elements») de S. G. Armistead y J. H. Silverman (1965). Respecto a la tradición marroquí, conviene tomar en cuenta además las consideraciones de Bénichou en *Romancero judeo-esp*. (1968), pp. 268-288 y 314-317. En época antigua, los judíos conservaron las alusiones al mundo cristiano (con ocasionales deformaciones, por incomprensión del ambiente evocado) siempre que su presencia en el romance no podía implicar un acto de adhesión a las creencias o devociones cristianas; pero expurgaron sistemáticamente los romances de aquellos elementos que podían causar escrúpulos religiosos a los recitadores judíos. En los romances de importación reciente también se manifiesta el proceso descristianizador, pero con mucha menos intensidad. En Marruecos (a diferencia de en Oriente) no se percibe la tendencia paralela de signo contrario, esto es, la judaización de los romances. Frente a lo que pudiera esperarse,

“The number of romances devoted to Biblical themes is relatively small, compared to the total inventory of Sephardic ballad narratives. Only nine true romances current among the Sephardim take their subject matter from the Bible. Moreover, a majority of these ballads have Peninsular counterparts. *El sacrificio de Isaac, David y Goliat*, and *Tamar y Amnón*, which are sung in Morocco, as well as *El robo de Dina* and *El paso del Mar Rojo*, from the Eastern tradition, can all be traced to archaic or modern Peninsular versions. On the other hand, there seems to be practically no community of Biblical subject matter between the two Jewish ballad traditions. Only *David llora a Absalón*, which derives from a 16th-century *pliego suelto*, is known to be shared by both branches of Judeo-Spanish balladry. Evidently, even those ballads which are closest to the sacred traditions of Israel are, as is the rest of the Romancero, Pan-Hispanic in distribution —part of a cultural heritage shared in common by all speakers of the Ibero-Romance languages, regardless of their religious loyalties» (S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Christian elements», pp. 24-25).

A pesar de esta exposición (1965), y de que ya R. Menéndez Pidal, en 1953 (*Romancero Hispánico*, II, 337), había señalado, con exactitud y detalle, la filiación peninsular de los romances bíblicos marroquíes, M. Alvar sigue sosteniendo, en 1966 (*Poesía tradic*., xi-xII), que los romances bíblicos cantados por los sefardíes de Marruecos o de Oriente, «en buena lógica», los hemos de suponer creados por los judíos después de la expulsión. A lo ya sabido, creo de interés añadir que un pliego titulado *Nueue Romances. El l de Abraham. El II del rey Saul*... reúne los antecesores literarios de cuatro de los romances bíblicos conservados por la tradición moderna (especialmente por la sefardí): *Si se partiera Abraam (Sacrificio de Isaac), Triste está el rey David (David llora a Absalón), Ese gran rei de Israel (David y Goliat)* y un romance de Salomón (perdido en el

ejemplar del pliego) que creo será el de *El juicio de Salomón*. Es de notar que, si bien de origen cristiano, los romances bíblicos cantados por los sefardíes son más numerosos y se conservan más apegados a la tradición que los que se cantan en la Península. Excepcionalmente, alguno de estos romances ha sido refundido por la tradición judía para dar acogida a motivos y escenas basados en los relatos bíblicos y en la tradición talmúdica (tal ocurre, al menos, en el de *El sacrificio de Isaac).* Véase D. Catalán, *Por campos*, pp. 68-75. [El romance de *Tamar*, al que M. Alvar ha dedicado especial atención («El romance de Amnón y Tamar», *CuH*, CCXXXVIII-CCXL, 1969, 308-376), creo, frente a S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Romancero antiguo y moderno (Dos notas documentales)», *Annali dell'Inst. Univ. Orientale. Sez. Romanza,* XVI (1974), 245-259, que tiene su antecesor literario en el que comienza: «Vn hijo del rey David namoró se de su hermana», *Romances nuevamente sacados de historias antiguas*... (Anvers: Martín Nucio, c. 1551), f. 255. La tradición judía, aunque hermana de la cristiana peninsular, retiene con más fidelidad los personajes del relato bíblico, pero ha participado del proceso «folklorizador» que confiere a las versiones cristianas un interés etnográfico que no han percibido los filólogos (véase M. Mizrahi Morton, «Tamar: Variations on a Theme», en *El Romancero hoy: Poética,* 1979, pp. 305-311, y en el presente libro, el cap. X].

26 Al juzgar las diferencias entre la tradición sefardí y la peninsular, no debe olvidarse que, en la Península, el romancero (salvo los contadisimos temas incorporados a los juegos de las niñas ciudadanas) vive, desde hace siglos, refugiado exclusivamente entre campesinos, formando parte de una cultura iletrada; entre los judíos, en cambio, ha pasado de generación en generación dentro de una sociedad de menestrales y burgueses.

27 Ejemplos: «Otro día en la mañana   (las) ricas bodas se arman - se armarían - se armaron - se han armado - armare - se hazen - armó»; «otro día en la mañana   lo sacó de la prisión» - «otro dia en la mañana   *Fulano* con *Fulano*»; «a él le puso por rey   y él se puso a gobernare - a gobernarlo»; «la cabeça entre los hombros   al suelo se la ha arronjado - se la arronjara - se la arronjare»;«sacó puñal de su cinto   la cabeça le ha cortado - le cortare - le cortó» (en los dos últimos casos se trata, claro está, de restaurar el orden moral, castigando al malo). La tendencia a rematar los romances, en el acto de su dicción, con un par de octosílabos de *happy ending* resulta comprobada por una nota de J. Benoliel (quien conocía desde dentro la tradición marroquí) referente al texto por él recogido de *La enamorada de un muerto*:

«Estos dos versos —*y acabado ya el entierro   no tengáis mas parte en male*— parecen haber sido acrecentados por alguna judía, para atenuar lo triste y fúnebre del final, procedimiento este muy usado entre hebreos desde tiempos remotísimos, como se ve (por ejemplo) de las secciones bíblicas, llamadas *Haftaro*t, destinadas al oficio de la mañana de los Sábados y días festivos, en las cuales, cuando el versículo final encierra algo de triste e infausto, se repite un otro versículo (generalmente el penúltimo) que contenga un sentido más alegre... Hay también que advertir que las hebreas nunca ponen en la 1ª ni en la 2ª persona, pero únicamente en la 3ª, todo verso de mal agüero... Es necesario tener bien presente esta advertencia cuando se lee o copia algún romance

recitado por judías».

28 Sirvan de ejemplo los romances de *Grifo Lombardo* y de *La canción del huérfano*, que los colectores del siglo XVI editaron en versiones truncadas y arbitrariamente rematadas con fórmulas de *happy ending*. «Ellos estando en aquesto,   cartas havían llegado / para que case la Infanta   con el Conde encarcelado»; «El rey que aquello oyera muy bueno le paresció, / despósenlos luego a entrambos con muy gran plazer y honor». Véase D. Catalán, *Por campos*, pp. 143-145 y 255-256.

29 Véase R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I (Madrid, 1953), pp. 72-75.

30 P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, p. 290.

31 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Christian elements», p. 30.

32 «Christian elements», pp. 30-34.

33 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Hispanic Balladry», p. 242.

34 Cfr. R. Menéndez Pidal, «Catálogo del Romancero judío-español», n° 13.

35 Versiones de Tánger, Tetuán y Alcazarquivir (recogidas por J. Benoliel, M. Manrıque de Lara y D. Catalán). Variantes: «los moros a la moría», «los judíos con vihuelas   que la ciudad se estrujía».

36 «Hispanic Balladry», p. 242, n. 38; «Christian elements», pp. 35 s. M. Manrique de Lara recogió en Jerusalén (de boca de Gracia de Falcó, 71 años) una versión semejante: «Ya la salen a recibire tres leyes a la maravilla: / los cristianos a la klisa,   los turcos a la mezquita, / los judíos con la ley santa   que el mundo entero arrescendía».

37 Cfr. «Hispanic Balladry», pp. 241-243. Un caso particular, muy curioso, estudiado por Armistead y Silverman («Selví: Una metáfora oriental en el romancero sefardí», *Sefarad*, XXVIII (1968), 213-219), es el de la reinterpretación del adjetivo substantivado *vil* («ese vil», «el vil») en el selví `ciprés' en turco (pensando en la imagen "joven alto como un ciprés").

38 Sirva de ejemplo la versión de *La hermosa exigente* cantada por Esther Varsano, procedente de Salónica, citada en «Hispanic Balladry» p.241 y n.

Debaxo el quioprí de Larso   avía una moça zarif
2 El su padre la ay guardado   para lindo chelebí
La moça, como era mala,   se fue a vijitar el vesir
Por en medio del camino   contró con un bozağí.
—Bozağico regalado,   tú que seas para mí.
6 Troquemos los anillitos;   mos daremos quiduxín.
—¡Cómo viene a ser, ijica,   a casarme yo con tí:
8 tú ija de un rey de Francia,   yo ijo de un bozağí!
Demandas que le demanda,   que lo azía muerir:
12 Le demanda conac alto;   ventanas para el charxí.
13 Le demanda fostán bueno,   cundurias achic maví.

14 Le demandó baño en casa,   con telecas y manğis.
15 Las muchachas por telecas,   los moços por quiulanğis,
16 y al balabay de la casa   que lo metan por manğí.
10 Bozağico regalado   no tiene para psomí:
11 — ¡Anahtán bulsún bolaidi   quim verdi boilé carí!

(atendiendo al orden de otras versiones saloniquíes, he preferıdo trasladar los vv. 10 y 11 al fin del romance). Los editores explican así las voces «exóticas» tomadas del turco (T.), del griego (G.) y del hebreo (H.): 1 *kioprí* T. *köprü* 'puente'; *zarif* T. 'elegante, cortés'; 2 *chelebí* T. *çelebi* 'señor'; 3 *vezir* T. 'visir'; 4, 5, 8, 10 *bozağí* (y con diminutivo judeo-esp. *bozağico*) T. *bozaci* 'vendedor de boza (bebida fermentada hecha de mijo)'; 6 *kiduxín* H. kidušim o *kidušin* 'matrimonio'; 12 *konak* T. 'palacio'; *charxí* T. *çarşi* 'mercado, bazar'; 13 *fostán* T. 'enaguas'; *kundurias* T. *kundura* 'zapato'; *achik* T. *açik* 'claro'; *maví* 'azul'; 14, 15 *telekas* T. *tellâk* 'masajista'; 14, 16 *manği(s)* posiblemente T. *hamamci* 'propietario de una casa de baños'; 15 *kiulanğis* T. *külhanci* 'fogonero de los baños'; 16 *balabay* H. *baal ha-baith* [ba'al ha-bayith] 'amo o señor de la casa'; 10 *psomí* G. 'pan'; 11 *Anahtán... karí* T. *Allahtan bulsun bolaydi kim verdi böyle kari*, en judeo-esp. «Del Dio ke lo tope ken me truxo a esta mujer». Armistead y Silverman creen que el romance, pese a todo, es de origen español (cfr. n. 50).

39 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Exclamaciones turcas y otros rasgos orientales en el Romancero judeo-español», *Sef*, XXX (1970), 177-193; y «Arabic refrains in a Judeo-Spanish romance», *Iberorom*, 11 (1970), 91-95.

40 «The Sephardim who lived in the Ottoman Empire could not help but practice the Turko-Arabian vocal style. The repertory, with its mediaeval modes which the Jews brought from Spain, was transplanted to the new environment of the east, and was slowly affected by the modal practices of the Arabian-Turko-Persian maqamat» («Toward a musicological study», p. 86).

41 Katz no parece estar muy seguro de si la música griega representa una tercer tradición o no:
«Musically speaking, the Sephardic ballad repertoire represents two —Moroccan and Turkish (or possibly three with Greek)— musical style traditions located at opposite ends of the Mediterranean basin» («A Judeo-Sp. Romancero», p. 74); «The categories represent an eastern and western division of the Mediterranean Sephardim, the former emanating from Turkey, whose centers were Instanbul, Izmir, Rhodes and Jerusalem; the latter from Morocco, especially Tangier and Tetuan. The possibility of a third category is suggested by the ballads of the Sephardic centers of Salonika and Larissa in Greece» («Toward a musicological study», pp. 85-86).

42 «The diatonic character and free rhythmical style are the most prominent features, together with phrases which begin with declamatory-like recitatives and progress to elaborate ornamental melismas with successive melodic improvisations». I. J. Katz, «Toward a musicological study», p. 87.

43 «The western, or Moroccan, tradition is not characterized by the intricacies which prevail in the

east». «These western Sephardim have refrained from improvising melodic variations and from employing elaborate ornamentation in their melodies. Rather, they have utilized the strophic form as a fixed structure, though within this musical framework deviations constantly occur which find their counter part in the east. And this is naturally so, since this area was also very much a part of the greater Islamic world». I. J. Katz, «Toward a musicological study», pp. 86-87 y 90-91. En «A Judeo-Sp. Romancero», p. 75, resume así los componentes o parámetros que diferencian a las dos ramas de la tradición sefardí:

«1. *Melodic stanza* W.: Is modal (including major and minor) and are diatonic in movement. Some ballads have distinct triadic and pentatonic characteristics. — E.: Adheres to the class of melody types in the system of Turkish-Arabic magamat, and is diatonic in movement, 2. *Pitch* W.: Subscribes to the Western concept of pitch. — E.: Has a greater amount of microtonal intonation. 3. *Tempo W.*: Is even-flowing.—E.: Varies from an underlying pulsating *tactus* to a *parlando-rubato* rendition. 4. *Rhythm* W.: Is fixed according to the rendition of the melodic scheme. Irregularities are caused by the addition or omission of syllables in the versification. — E.: Varies within the phrase length. 5. *Phrase length* W.: Is quite evenly distributed. — E.: Varies according to the amount of vocal ornamentation. 6. *Tessitura* W.: Medium register. — E.: Medium to high register. 7. *Ornamentation* W.: Slight degree of vocal ornamentation. This would correspond to our idea of neumatic ornamental style. — E.: A great amount of vocal ornamentation especially at the end of phrases. S. *Tone quality* W.: Typical of indigenous Spanish balladry. — E.: Typical of Middle-Eastern vocal practices».

Por otra parte, Katz señala («A Judeo-Sp. Romancero», pp. 74-75) varios otros componentes estilísticos comunes a la tradición oriental y occidental:

«All ballads are sung monophonically without accompaniment. (In those rare cases where accompaniment is present it will be harmonic for the Western tradition and heterophonic for the Eastern tradition)»; «The strophic form is paramount for all melodic stanzas with the quatrain division predominating»; «All melodie stanzas adhere to the principle of varied repetition»; «The ambitus generally falls within the octave»; «Dynamics are constant after the melodic stanza is established»; «Tremolo is not part of the performer's practice» (añado los paréntesis en la primera cita).

44 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A new collection», pp. 142-146. Véanse las versiones publicadas en *RTLH*, III, 102-142.

45 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «The seven brothers and the fatal well: A Sephardic *Romance* and a Greek *Tragoúdi*» [trabajo que en 1982 seguían anunciando como «en preparación»]. Cfr. «A new collection», p. 149, y «A new Sephardic Rom.», p. 75 [se incluyó en *En torno al romancero sefardí* 1982, pp. 154-157; conviene ahora advertir que en el romancero judeoespañol de Marruecos sobreviven restos de otro romance, *Don Bueso, la bella y el pozo airón*, cuya independencia resulta clara después del trabajo de J. M. Pedrosa, «El pozo Airón: dos romances y dos leyendas», *Medioevo romanzo*, XVIII (1993), 261-275].

46 «A new Sephardic Romancero», pp. 75-76.

47 «A new collection», pp. 138-139.

48 «A new collection», pp. 141-142 [la versión judeo-española marroquí sobre el mismo tema es, en cambio, de origen español, con antecesores poéticos de los siglos XVI y XVII].

49 S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A Judeo-Spanish kompla and its Greek counterpart», *Western Folklore*, XXIII (1964), 262-264 (traducc. esp.: «Influencias griegas en la poesía tradicional sefardí: Un dístico neohelénico y su traducción judeo-española», *Davar* (Buenos Aires), 112, 1967, pp. 120-122); «*Las Complas de las flores* y la poesía popular de los Balcanes», *Sefarad*, XXVIII (1968), 395-398.

50 Según S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A Judeo-Sp. derivative», pp. 16-20, en el romance arriba citado (n. 38) el comienzo es un eco de la balada griega, aunque aplicado al puente de Lárissa. En el verso inicial del romance, la tradición pan-balcánica del sacrificio fundacional se halla apenas insinuada; sin embargo, según noticias de M. Attias, *Romancero sefaradí* (Jerusalem, 1956), pp. 161-162, los cantores locales reconocían en él el motivo del sacrificio. A pesar de lo muy orientalizado que está el romance judío, Armistead y Silverman, «Hispanic Balladry», p. 243, n. 1, lo identifican con el romance español e hispano-americano de *La hermosa exigente*.

51 [Armistead y Silverman reunieron y reelaboraron sus trabajos referentes a las «huellas de la diáspora» en el romancero judeoespañol en las pp. 149-239 de *En torno al romancero sefardí* (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española), Madrid: Seminario Menéndez Pídal, 1982].

52 Con palabras de Armistead y Silverman («Christian elements», pp. 36 s.):

«Yet the Hispanic Romancero, regardless of who might have chosen to cultivate it, had its origin in the Medieval heroic poetry of the militantly Christian Castilians. And it is their habits and preferences, their ideals aηd values which the *romancero* will continue to express... The patrician protagonists of the Judeo Spanish ballads —*reyes, infantas, condes, duques*— appeal to the peculiar aristocratizing preferences of the Sephardim themselves, but they are, all the same, still conceived of as members of that Christian nobility which had achieved political and cultural dominance in late Medieval Spain».

3. NUEVOS ESTUDIOS ACERCA DE LA CREACIÓN POÉTICA TRADICIONAL.

Cuando, a fines del siglo XIX, Menéndez Pidal dedicó en su primer libro un capítulo al romancero, su interés por los romances era ancilar de otros más relacionados con su deseo de devolver a España una conciencia del pasado y una razón de ser como colectividad **53**. Para Menéndez Pidal la peculiaridad cultural de España estribaba en el papel predominante que en ella siempre ha tenido el arte para mayorías, el arte de inspiración colectiva, y en la persistencia a través de las edades y continuada renovación de los temas y motivaciones procedentes del pasado medieval. El romancero representaba para él un eslabón en la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca con el teatro nacional del Siglo de Oro y sus derivaciones literarias posteriores**54**. Pero más tarde, como consecuencia del hallazgo, en 1900, del romancero oral en Castilla, fue ganando prioridad en sus investigaciones la consideración de otro tipo de «tradicionalidad» bastante diverso de la tradicionalidad literaria o letrada que en un principio había atraído su atención. Al estudiar la vida oral, sin soluciones de continuidad, de los romances de raíces medievales, desde los siglos XIV o XV hasta los siglos XIX y XX, se percató de la singularidad y perfiló los rasgos distintivos de la poesía oral de creación colectiva, poesía abierta a continua renovación (como un tema literario pueda estarlo), pero, a la vez, poesía capaz de retener, durante siglos y siglos, memoria fiel de toda una serie de pormenores tocantes a un suceso pretérito, real o imaginario **55**.

La importancia concedida por Menéndez Pidal a lo que la tradición tiene de permanencia**56** no le impidió observar cómo se renueva la materia tradicional en el curso mismo de su transmisión, no sólo en el caso de la tradición literaria, donde los cambios de orientación son más obvios, sino también en el de la tradición oral o colectiva; para explicar el carácter no primigenio de los mejores poemas del romancero tradicional viejo, examinó magistralmente la creación (a través de tanteos sucesivos) del romance de *El infante Arnaldos*, para alcanzar la forma «perfecta» que todos admiramos **57**; en otra ocasión, comentando el romance épico

Morir os queredes padre, notó cómo un motivo secundario consigue captar la imaginación de sucesivos cantores y va abriéndose camino y desarrollándose, en las sucesivas versiones, hasta convertirse en uno de los elementos más significativos del poema **58**. Tampoco dejó de observar Menéndez Pidal las transformaciones sufridas, no ya por un determinado romance, sino por la poesía romancística tradicional considerada en conjunto; especialmente prestó atención al proceso que lleva de lo particular histórico a lo general novelesco, proceso esencial en la mutación de los temas épicos (tanto de la epopeya como del romancero juglaresco) en temas épico-líricos, romancescos **59**. Por otro lado, señaló el profundo cambio de «gusto» tradicional que supone la sustitución del romance «escena» (a veces, «fragmento» de escena), propio de la recolección quinientista, por el romance «cuento», dominante en las colecciones modernas (aunque sospechó que quizá este contraste se debía, no tanto a una evolución del gusto tradicional, como a preferencias diversas de los colectores y editores del romancero en unas épocas y otras)**60**.

Sin embargo, es obvio que el «tradicionalismo» de Menéndez Pidal fue básicamente «historicista», según correspondía a su formación y a su personal interés por la epopeya y por la historia medievales.

Con posterioridad a los trabajos de Menéndez Pidal de las dos primeras décadas del siglo XX, en los que fue dando forma y desarrollo al concepto de «tradicionalidad» con referencia al romancero, los continuados esfuerzos de muy variados investigadores (empezando por el propio Menéndez Pidal**61**) para enriquecer el *corpus* de textos de la tradición moderna y para precisar el conocimiento de la tradición antigua no fueron acompañados, generalmente, de inquietudes doctrinales. Es verdad que, durante los años cincuenta, se hicieron algunas interesantes tentativas de replantear los métodos de estudio del romancero de tradición oral **62**; pero, pese a ello, puede decirse que, como fenómeno literario, el romancero oral atrajo muy escasamente la atención de los estudiosos. Por esta razón me parece muy significativo que, en los años sesenta, entre 1964 y 1968, hayan visto la luz, desconociéndose unos a otros, varios estudios novedosos dedicados a examinar el aspecto «creativo» en el romancero tradicional **63**: dos ensayos de Braulio do Nascimento **64** titulados *«Processos de variação do*

romance» (1964) y *«As seqüências temáticas no romance tradicional»* (1966) y dos pequeños pero sustanciosos libros: G. Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzero* (1967), y P. Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional (*1968) **65**; este último precedido por un artículo piloto, *«Variantes modernas en el romancero tradicional: sobre la Muerte del príncipe D. Juan»* (1963-64), y complementado por los estudios añadidos a la reedición del *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid, 1968); el primero, por su parte, acompañado de dos artículos-reseñas posteriores, titulados ambos «Marginalia sul Romanzero»**66**, 1968, 1969-70.

Bénichou dice partir del «concepto de tradicionalidad tal como lo fueron definiendo desde hace medio siglo... los... trabajos de Menéndez Pidal» **67**; Di Stefano, por su parte, admite que el tradicionalismo «más que una teoría» es «un hecho real» que no puede ignorarse **68**. Sin embargo, *Creación poética y Sincronía* han sido escritos como una reacción frente a ciertas limitaciones notadas en el enfoque y métodos del neo-tradicionalismo pidalino.

Tanto Bénichou como Di Stefano se muestran, sobre todo, disconformes con el excesivo «historicismo» propio de la crítica «tradicionalista», contra la preponderante atención concedida en ella a la reconstrucción de los lazos ocultos que unen la tradición oral moderna a la antigua y la tradición romancística a la tradición épica o a los sucesos históricos. A juicio de Bénichou **69**, aunque Menéndez Pidal llamó la atención acerca de «las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la tradición oral en su incesante movimiento hacia lo futuro», esa «capacidad renovadora, tantas veces señalada y alabada», no recibió de su parte la misma atención que la capacidad rememoradora de la tradición, sin duda como consecuencia de la «perspectiva de esencial valoración del pasado» que su orientación filológica le imponía. Por su parte, Di Stefano atribuye al influjo de la polémica el que Menéndez Pidal haya tendido a poner énfasis más sobre el aspecto conservador que sobre el aspecto innovador del patrimonio colectivo **70**.

Bénichou aspira a compensar el desequilibrio que nota en la crítica «historicista» concentrando su atención en la tradición en cuanto proceso creador. Frente a la perspectiva «arqueológica», Bénichou va destacando en su libro lo que en la poesía tradicional de cada época hay de actual, de nuevo: Respecto al Romancero viejo

subraya que desde el comienzo representó el descubrimiento de tierras poéticas nuevas, aunque heredase muchos temas y motivos de la poesía épica anterior; y en cuanto a la tradición moderna, trata de mostrar que los romances siguen siendo, para sus cantores, poesía actual y no meras reliquias de una poesía antigua y de poner de relieve la incesante actividad creadora de la multitud no letrada.

La reacción de Di Stefano frente a los métodos de estudio de la crítica historicista es más radical. Para Di Stefano, el método histórico, al pretender restablecer en su integridad la tradición oral antigua, utilizando promiscuamente la documentación de los siglos XV-XVII y la tradición moderna, lleva a una peligrosa «acronía»:

> «La diacronía del crítico tradicionalista tiende fatalmente a una lejana zona del tiempo en que todas juntas las versiones y las variantes tienen en principio una probabilidad igual de encontrarse» (pp. 126-127) **71**.

En oposición a tal acronía, Di Stefano subraya que «el sujeto folklórico, y por ende la colectividad, no constituyen entes fuera del espacio y fuera del tiempo, sino que actúan en el ámbito de realidades históricas y geográficas determinables e insertas en niveles culturales variables en el tiempo y en el espacio y que dejan su traza en la estructura poética expresada o recibida» (p. 124)**72**, y propone estudiar cada uno de los textos de un romance «vistos como objetos autónomos producidos para el goce estético-cultural» (p. 127) **73**.

Aunque Bénichou y Di Stefano se muestren concordes en reclamar mayor atención que la prestada comúnmente por la crítica llamada «tradicionalista» a las diversas estructuras poéticas representativas de un mismo «tema» y conectadas entre sí por una «tradición», ello no obsta para que se aproximen al romancero tradicional con propósitos muy diferentes y para que, en el fondo, tengan un concepto muy diverso de la «tradicionalidad» y de las manifestaciones de la poesía oral colectiva.

NOTAS 3. NUEVOS ESTUDIOS ACERCA DE LA CREACIÓN POÉTICA TRADICIONAL.

53 Dentro de las preocupaciones «regeneracionistas» de la España de fines del siglo pasado. No hay duda de que Menéndez Pidal fue un miembro de la «generación del noventa y ocho», aunque, en verdad, un miembro *sui generis*.

54 *La leyenda de los infantes de Lara* (Madrid, 1896), pp. 81-117 (el libro ha vuelto a reimprimirse: *La leyenda de los infantes de Lara*, Y edición adicionada con una tercera parte, Madrid, 1971); «Notas para el Romancero del conde Fernán González», *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I (Madrid, 1896), 429-507. Vulgarizó sus ideas en las conferencias dadas en la Johns Hopkins University de Baltimore, 1909, impresas como libro: *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole (*Paris, 1910). La misma concepción preside aún el libro *El rey Rodrigo en la literatura* (Madrid, 1924-1925), luego incorporado a *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, en 3 vols. (Madrid, 1925-1928). Para mejor entender este «tradicionalismo» del Menéndez Pidal noventayochista, véase «Quelques caractères de la littérature espagnole», *Revue Internationale de l'Enseignement* (Paris), LXX (1916), 401-413 (o la versión española de ese trabajo publicada en *BHi*, XX, 1918, 205-232).

55 Los estudios doctrinales de mayor interés son *El Romancero español*. Conferencias dadas en la Columbia University de New York..., 1909 (New York, 1910); «Poesía popular y romancero», *RFE*, I (1914), 357-377,11 (1915), 1-20, 105-136, 329-338, III (1916), 234-289 (en tirada aparte: *Poesía popular y romancero*, Madrid, 1916); «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *RFE*, VII (1920), 229-328; *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*. Conferencia (Oxford, 1922). Pueden ahora leerse reunidos en *Estudios sobre el romancero* (Madrid, 1972). Véase además la réplica a R. Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero*, publicada en *Revista de Libros*, II, 8 (1914), 3-14 (reeditada en *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, 1928, 61-85) y «Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *RFE*, IV (1917), 105-204 (y la breve adición en *RFE*, V, 1918, 396-398).

56 Rasgo de un máximo interés cuando el «ejemplo» de los paréntesis documentales pluriseculares del Romancero se utiliza, como Menéndez Pidal hizo, para mostrar la posible continuidad subterránea de otros «guadianas» tradicionales dentro de la literatura medieval de gustos mayoritarios (épica, lírica cantada) o de la lengua hablada.

57 Véase *Poesía popular y poesía tradicional* (Oxford, 1922).

58 «Poesía popular y romancero, II», *RFE*, II (1915), 1-20. Cfr. además los comentarios hechos en *RFE*, III (1916), 275-276 y la comparación con casos análogos en la tradición oral moderna en *RFE*, VII (1920),332-333.

59 «Poesía popular y romancero, X», *RFE*, III (1916), 276-289 (283-286), y «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *RFE*, VII (1920), 229-338 (333-335). Más tarde desarrollará estas observaciones en *Romancero hispánico*, I (Madrid, 1953), pp. 195-196, 228-229, 246-248, 275-285 (cfr., sobre este último ejemplo, A. Galmés y D. Catalán, «El tema de la Boda Estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *VoxRo*, 13 [1953], 66-98).

60 *RFE*, III (1916), 280-282 y, sobre todo, *Romancero hispánico*, I, pp. 63-65, 71-75.

61 [Los proyectos en relación con el Romancero de R. Menéndez Pidal de finales de los años 20

quedaron frustrados por la Guerra Civil de 1936-1939 y sus consecuencias (véase D. Catalán, «A propósito de una obra truncada de Ramón Menéndez Pidal en sus dos versiones conocidas», introducción a *Reliquias de la poesía épica española*, 2s ed., Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1980, pp. XI-XLIV (esp. XIII-XVI)]. Años después, Menéndez Pidal volvió a exponer, por lo largo, su concepción del Romancero en un libro de estructura enciclopédica: *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I-II (Madrid, 1953), «Obras completas», IX-X, e inició, con ayuda de sus discípulos, la publicación del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (textos, acompañados de estudios).

62 El estudio de R. House Webber, *Formulistic diction in the Spanish Ballad* (UCPMPh, XXXIV, 1951, 175-278), planteaba un conjunto de problemas que podrían haber servido de punto de partida para nuevas investigaciones; pero nadie se preocupó de seguir ahondando en el tema. D. Devoto, después de publicar un interesante trabajo, «Un ejemplo de la labor tradicional en el Romancero viejo» (*NRFH*, Vll, 1953, 383-394), atacó despreciativamente —creo que sin entender bien sus propósitos— el llamado «método geográfico» de R. Menéndez Pidal en «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la trasmisión tradicional», *BHi*, LVII (1955), 233-291 (cfr. mi réplica, «El "motivo" y la "variación" en la trasmisión tradicional del romancero», *BHi*, LXI, 1959, 149-182 [reed. en el cap. I del presente libro] y la sarcástica contrarréplica de Devoto, «Un no aprehendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado "método geográfico"», publicada, diez años después, en *Abaco*, I, 1969, 11-44). Para Devoto, lo que más importa «aprehender» en los romances son los tópicos folklóricos recurrentes y las motivaciones que sobreviven al nivel de lo inconsciente, como residuos de creencias remotas o por represión de contenidos simbólicos de carácter psicosexual (cfr. además «Entre las siete y las ocho», *Fil*, V, 1959, 65-80; «El mal cazador», *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, 1960, 481-491). E. Asensio, «*Fonte frida*, o encuentro del romance con la canción de mayo», *NRFH*, VIII (1954), 365-388, reed. en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957 (2ª ed., Madrid, 1970), estudió, con penetración y finura, cómo el Romancero viejo invadió las zonas limítrofes de la poesía apropiándose algunos temas del cancionero lírico y tiñéndose de su tonalidad emotiva. La metamorfosis, dentro de la tradición sefardí, de una canción en romance fue, a su vez, examinada por M. Alvar en «Patologia y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance», *RFE*, XLII (1958-1959), 19-35 [reproducido en su libro *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, 1970, pp. 285-302; 2ª ed., Barcelona, 1974, pp. 289-308].

63 Contemporáneos de las publicaciones que a continuación comento son varios trabajos míos incorporados a dos libros publicados en 1970 y 1969. Prescindo de la posibilidad de reexponer aquí, de forma sumaria, lo tratado en ellos. En *Por campos del Romancero*. *Estudios sobre la tradición oral moderna* (Madrid, 1970), me ocupo también de la labor creativa de la tradición, especialmente en la sección del libro titulada «Metamorfosis romancística», que abarca los capítulos: «*El enamorado y la muerte*. De romance trovadoresco a romance novelesco» (pp. 13-55) y «*El*

sacrificio de Isaac. Ejemplo de recreación colectiva » (pp. 56-57). Véanse asimismo las pp. 97-100, 112-117, 216-225 y 290-301; y, en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), las pp. 176-215.

64 *Revista Brasileira de Folclore*, IV (1964), 59-125 y VI (1966), 159-190.

65 *Sincronia* se publicó en Pisa, en 1967, *Creación* en Madrid, en 1968. Los dos autores se desconocen mutuamente, aunque estudian incluso un mismo romance (*Helo, helo por do viene el moro por la calzada*).

66 El artículo de Bénichou apareció en *RPh*, XVII (1963-1964), 235-252; y los de Di Stefano en *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa, 1968), 139-178 y *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa, 1969-1970), 1-31.

67 Textualmente: «Concepto de tradicionalidad, tal como lo fueron definiendo, desde hace medio siglo, con relación a la epopeya y el romancero castellanos, los magistrales trabajos de don Ramón Menéndez Pidal» (p. 7).

68 «Prima ancora che una teoría, il tradizionalismo è un fatto reale, e negarlo o ignorarlo equivale a percludersi l'intelligenza di un ampio settore di cultura e di poesia e della sua particolare maniera di vivere e trasmettersi» (p. 123).

69 *Creación poética* (1968), pp. 7-8.

70 «Ragioni di polemica contingente hanno indotto il Maestro a porre l'accento piú sul proceso di tradizione che su quello di elaborazione, piú sugli aspetti conservatori —e quindi documento di trasmissione— che sui momenti innovatori del patrimonio collettivo» (p. 123).

71 «La diacronia del critico tradizionalista tende fatalmente a una lontana zona di tempo in cui tutte insieme le versioni e le varianti hanno per principio una uguale probabilità di ritrovarsi».

72 «ll soggetto folclorico, e la collettività quindi, non costituiscono enti fuori dello spazio e fuori del tempo ma agiscono nell'ambito di realtà storiche e geografiche determinabili ed inseriti in livelli di cultura variabili nel tempo e nello spazio e che lasciano il loro segno nella struttura poetica espressa o recepita».

73 «Visti quali istituti autonomi prodotti per una fruizione estetico-culturale».

4. EL ROMANCE COMO TRADICIÓN ESTRUCTURADA Y COMO ESTRUCTURA TRADICIONAL.

Creo con Di Stefano que el estudio de los romances según el método «histórico» (combinado o no con el método «geográfico») ha perdido a menudo de vista el hecho de que cada versión de un romance, aunque sea un tejido de elementos o motivos de procedencia diversa (según pone de relieve la «geografía folklórica»), es en sí misma una estructura, en que esos varios elementos adquieren nuevo significado en virtud de su copresencia y de su especial ordenación. Cuando Di Stefano considera cada uno de los textos publicados de un romance como estructuras autónomas representativas de un tiempo, una cultura y una sensibilidad artística, devuelve a las varias versiones de tradición oral la dignidad de «poemas» que el «tradicionalismo» tendía a arrebatarles.

Estoy, en princípio, de acuerdo con su programa de describir cada texto de un romance como una estructura poética perteneciente a un tiempo, a un espacio y a una determinada cultura. También me parece cierto que el propósito de reconstruir el romancero medieval (cuya existencia nos consta, pero cuyos textos no podemos leer) mediante el método «comparativo» llevó en ocasiones a la crítica tradicionalísta a exagerar la posible contemporaneidad de textos o de motivos conservados sólo por la tradición moderna y de textos y motivos atestiguados en época antigua, no teniendo bastante en cuenta que la tradición romancística está en variación continua, siguiendo las modificaciones del medio cultural y social en que se desenvuelve **74**. De ahí que me parezca un sano principio empezar por las observaciones «sincrónicas» y planear el estudio diacrónico de los romances como un examen de las variaciones que se perciben al confrontar unas con otras las

estructuras que se suceden en el tiempo.

Pero, a mi entender, Di Stefano se excede en la reacción anti-historicista. El romance no es primero estructura y luego tradición **75**, sino que es, al mismo tiempo y en todo momento, tradición estructurada o estructura tradicional. Todo poema tradicional es, por esencia, una estructura «imperfecta» que busca dinámicamente su «perfección» mediante el desarrollo de posibilidades poéticas contradictorias, que preexistían en potencia en el estado anterior del texto. Las documentadas observaciones de la geografía folklórica **76** permiten afirmar que cada fugaz manifestación de un canto romancístico en boca de un sujeto folklórico no es, propiamente, una estructura coherente *où tout se tient*, ni un testimonio unitario de una cierta sensibilidad artística, ideológica y moral, sino un equilibrio precario entre interpretaciones poéticas y didácticas varias entrevistas por sucesivos cantores, interpretaciones que compiten por organizar el poema en direcciones divergentes.

No me parece, pues, aceptable el pretender equiparar cada una de esas documentaciones de un romance —que la curiosidad de los hombres de letras por la poesía tradicional ha despojado de su esencial fugacidad oral— con cada una de las documentaciones de un tema literario. Cada versión de un romance es, ciertamente, una estructura, pero no una estructura autónoma ni cerrada, sino una estructura tradicional, abierta, y no cabe dejar en la sombra su peculiaridad de ser una manifestación fugitiva de un solo poema de tradición oral.

Lo heredado por cada portador de folklore no es un «tema» literario, sino un romance, una estructura poética a cuya creación (siempre inacabada) han venido colaborando, en el curso de los tiempos, múltiples cantores-autores, generacional, cultural y artísticamente diversos.

No obstante, la lectura de los varios textos de la tradición oral moderna como «poemas» distintos ha permitido a Di Stefano hacer observaciones muy sugestivas acerca de cómo «viven» los romances, de cómo los cantores que se recrean en su canto introducen o descubren en el texto mudable de cada romance una gran variedad de sentidos, adaptando el tema a los nuevos ambientes culturales, a los nuevos gustos de una nueva época.

NOTAS 4. EL ROMANCE COMO TRADICIÓN ESTRUCTURADA Y COMO ESTRUCTURA TRADICIONAL.

74 Como reconoce Di Stefano, «La cronologia che possediamo è per gran parte fittizia» y, cuando el crítico tradicionalista niega el valor probatorio de las fechas de edición o recolección al discutir casos particulares, actúa «con un ampio margine di ragionevolezza», pues «non sarebbe avventato pensare che altri fortunati ritrovamenti potrebbero fare arretrare al Seicento o al Cinquecento quelle varianti ed invenzioni che finora non si documentano in epoca antica» (p. 126). En realidad, el tradicionalismo no pretende negar todo valor al dato cronológico, ni ha afirmado jamás que «tutte insieme le versioni e le varianti hanno per principio una uguale probabilità di ritrovarsi» en un lejano arquetipo (p. 127); sólo aspira a que no se olvide la falsedad del aserto: «La chronologie doit avoir raison». En la aplicación de este principio tradicionalista al estudio particular de determinados romances cabe, sin embargo, que se haya exagerado la fe en el valor «arqueológico» de la tradición moderna.

75 Conviene recordar que la antinomia sincronía vs. diacronía pertenece no al objeto estudiado (el romance tradicional), sino al plano de la investigación. La historicidad es una propiedad esencial, y no meramente accesoria, de la poesía tradicional. Incluso metodológicamente, los hechos sincrónicos y los diacrónicos son, a menudo, inseparables.

76 La «geografía folklórica», aparte de proporcionar ciertas claves para interpretar estratigráficamente las variantes que compiten en la tradición, nos muestra, sobre todo, que cada elemento o motivo presente en una versión o texto de un romance tiene un área de difusión propia (aunque, naturalmente, variable con el paso del tiempo) y, por tanto, una historia distinta que los otros elementos o motivos copresentes en el texto. Cada una de las estructuras de un romance, que el azar recolector pone en nuestras manos, es, por tanto, el fruto de toda una serie de pequeñas creaciones y selecciones realizadas, en el curso de su transmisión y reelaboración, por parte de una cadena de cantores con sensibilidades artísticas, ideológicas y morales diversas, y no la personal interpretación que un determinado sujeto folklórico (erigiéndose en portavoz de la sensibilidad de su comunidad) da a un tema tradicional o romance. Sin acudir al testimonio de la «geografía» romancística, podríamos suponer que cada sujeto folklórico puede ejercer libremente su actividad selectiva entre las cuatro, cinco o siete alternativas fundamentales que para cada pasaje del romance coexisten en la tradición o, a partir del conocimiento de ellas, buscar una nueva, personal; pero vemos que ésa no es la realidad, y que las posibilidades de selección y aún, en cierto modo, de invención de un sujeto están gobernadas por una tradición local, mucho menos abierta a soluciones varias y mucho menos inclinada a recoger invenciones personales que lo que podría hacernos creer el estudio de la tradición en conjunto, y que, a su vez, esa tradición local se explica básicamente por la ubicación del grupo de sujetos cantores que la mantienen. En suma, las invenciones más incisivas (trátese de imágenes, de motivos, de episodios o de renovaciones del propósito o moral

del romance) que descubrimos en determinado texto (al confrontarlo con otros), no suelen haber nacido en ese texto, sino que cada una de ellas ha llegado a él como resultado de una cadena de actos de creación y de selección diversos e independientes. Naturalmente, el método «geográfico» no explica la invención de los motivos o variaciones cuya distribución estudia; sólo se interesa por aclarar su transmisión y el papel que en la renovación de los romances tiene la propagación independiente o simultánea de uno o varios motivos de unos textos a otros. Subscribo plenamente, aunque se haya escrito como crítica al título de un trabajo del que soy coautor, el siguiente párrafo de Di Stefano:

«Il dinamismo spaziale della romanza non ne costituisce la vita, bensí ne è una consequenza e un segno; la vita della romanza sta altrove, è nel testo e negli infiniti ritocchi e variazioni che ispira ed ammette, nella varietà di sensi che i fruitori istillano o ritrovano in quel vario cangiare» (p. 120).

5. EL EJEMPLO DE *EL MORO QUE RETA A VALENCIA*.

En *Sincronia*, Di Stefano hace preceder sus conclusiones metodológicas (pp. 119-133) de un completísimo estudio (pp. 11-116) del «tema» romancístico que, en su texto más famoso, comienza «Helo, helo por do viene el moro por la calçada». Este romance cuenta cómo «el moro», desde el pie de los muros de la ciudad, amenaza a Valencia, al Cid y a su familia, cómo la hija del Cid sostiene un diálogo galante con el moro, mientras su padre se arma, y cómo el Cid persigue al moro arrogante hasta el mar [77].

La crítica «tradicionalista» había estudiado el romance con el propósito de destacar que su versión «vulgata», publicada en los romanceros (a partir del de Amberes s. a. [1547 ó 1548]), o la fuente de esa versión, el texto glosado en los pliegos sueltos (por Francisco de Lora, en el primer tercio del siglo XVI), no eran el arquetipo del romance, ni el prototipo de todas las manifestaciones conocidas, y que, junto a ese texto, hubo desde antiguo otros independientes. Para valorar el «acabado» poemita divulgado por la imprenta del siglo XVI, la crítica «tradicionalista» consideraba imprescindible mostrar que aquel documento era tan sólo una entre las varias o múltiples manifestaciones de una obra poética oral y colectiva.

Di Stefano pretende librar al romance de «l’ipoteca tradizionalista»; cree que el estudio sincrónico de los textos ha estado demasiado tiempo paralizado por las preocupaciones del «tradicionalismo» respecto a hipotéticas versiones orales de los siglos XV a XVII. Sin negar que *Helo, helo* sea «poesía tradicional», reduce la «tradición» a «una manera de transmisión de un cierto tipo de patrimonio

poético». Para Di Stefano, el romance *Helo, helo* se identifica, sin más, con el texto fijado por los romanceros, aunque antes de ese texto existiera «una cierta organización narrativa y expresiva transmitida por la tradición». El romance *Helo, helo*, «que posee una línea poética concluida y coherente propia, una definida identidad cultural», fue creado en un «momento» preciso por «una voluntad estructuradora caracterizada por aquel tipo de gusto, de sensibilidad y, diré aun, de ideología que pone de manifiesto el texto de *Helo, helo* acogido en el *Cancionero s. a.*»; es, nos dice, la obra de un juglar de los últimos decenios del cuatrocientos, que reestructura la tradición anterior en un poema ajustado a la poética del género fronterizo (pp. 11-36). Las restantes manifestaciones antiguas del romance, aportadas por la crítica tradicionalista, o nada tienen que ver, según Di Stefano, con *Helo, helo* **78**, o no representan sino «aspectos de la fortuna» literaria del romance durante los siglos XVI y XVII.

Después de estudiar *Helo, helo* como un documento autónomo, Di Stefano examina las posteriores manifestaciones del «tema», procurando descubrir la peculiaridad expresiva, ideológica y moral de cada uno de los textos, con el fin de

> «ganar la dimensión a ellos más apropiada de documentos de cultura poética y de goce estético, ya sea para el literato del siglo XVI o para el campesino de Hermisende, ya sea para el cortesano de Lisboa o para el judío sefardí de Tetuán» (pp. 123-124) **79**

En sus análisis sincrónicos, siempre agudos y a menudo brillantes, Di Stefano va calibrando el sentido especial que cada una de las manifestaciones del «tema romancístico» tiene como reflejo de un determinado ambiente cultural y como expresión del gusto de una cierta época.

Pero, al considerar como realidades literarias inconexas entre sí los diversos «documentos» que la crítica historicista había reunido con objeto de reconstruir las varias formas que tuvo y tiene el romance de *El moro que reta a Valencia*, Di Stefano no sólo prima la «lectura» sincrónica de esos documentos, sino que se niega a ver la diacronía de un texto que se ha venido trasmitiendo como tal texto (no como un «tema» literario) de memoria en memoria durante, al menos, los cinco últimos siglos.

Es claro que las diversas manifestaciones escritas del tema de *Helo, helo* en los siglos XVI y XVII pueden y deben estudiarse en su papel de elementos estructurales de las obras en que hacen su aparición. Cuando en el *Auto da Lusitânia* (1532) dom Juda canta con su hijo Saulinho un fragmento de *Helo, helo,* mientras están cosiendo y mientras las mujeres de la casa realizan otras actividades domésticas, canta lo que canta porque Gil Vicente quiere presentar al pobre sastre hebreo «alimentado por los fantasmas heroicos» (pρ. 91-100). Cuando Francisco de Lora glosa, «sin temor de murmuración», «por la más nueua arte» que pudo «el más viejo» romance que ha oído, los versos del romance viejo son un pretexto para las heroicas décimas que comienzan: «Aquel sol de castellanos», mediante las cuales pretende el glosador levantar el tema al nivel cultural e ideológico de la sociedad dirigente del primer tercio del siglo XVI (pp. 101-116). Ni que decir tiene que la paráfrasis dramática del romance en cierta *Comedia de las haçañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia,* publicada en Lisboa, 1603, es, ante todo, una «escena» de dicha comedia histórica, y que los versos de *Helo, helo* repartidos en el diálogo andan confundidos con los del comediógrafo (pp. 80-87); etc. Pero, bajo este punto de vista, perfectamente válido y sin duda necesario para entender las obras literarias a las que el tema de *Helo, helo* ha venido a ser vinculado, los varios «documentos» nada tienen en común y, por tanto, el examinarlos conjuntamente en una monografía llega a ser, en cierto modo, un despropósito. El hecho de que el libro de Di Stefano no se reduzca a un conjunto de agudas «lecturas» sincrónicas de toda una serie de «documentos» inconexos, pertenecientes a tiempos y géneros dispares, se debe, claro está, a la existencia de una relación diacrónica entre los varios «documentos». Pero esa relación no se establece (salvo algún caso excepcional) entre las obras literarias que Di Stefano analiza, sino entre las versiones orales del romance de *Helo, helo* que se cantaban en los siglos XV, XVI y XVII. *Helo, helo* no es un «tema» literario, es un poema, y aunque sus versos, su estructura y su mismo asunto puedan cambiar en el curso de su tradición, las varIas realizaciones en que se nos ofrece se hallan enlazadas por una tradición textual y no meramente temática. El estudio diacrónico del romance *Helo, helo* ha de aspirar a la confrontación de las singulares versiones (o estructuras) tradicionales que la colectividad fue creando a lo largo de los tiempos y, por consiguiente, el examen sincrónıco debe preocuparse por reconstruir esas estructuras a partir de los

«documentos» no tradicionales que nos proporcionan los «autores» y «editores» que oyeron cantar aquella poesía. Nadie puede negar los riesgos inherentes a toda «reconstrucción» histórica, y soy el primero en propugnar la renovación de los métodos empleados, pero no creo que el temor a moverse en un terreno poco «positivo» justifique el substituir el estudio diacrónico del romance tradicional por el estudio de las obras literarias inconexas en que ese romance se utiliza.

La desconfianza de Di Stefano en las hipótesis que se apoyan en la diacronía latente del romancero oral y su fe en la importancia de la diacronía de las obras escritas le han llevado, a mi parecer, a malinterpretar el testimonio de los principales «documentos» antiguos en varios puntos esenciales. Como los textos inmediatamente asequibles del Romancero de los siglos XV a XVII son, en buena parte, textos literarios, donde los poemas tradicionales han sido acogidos como datos maleables**80**, Di Stefano atribuye mucho mayor valor a la probable participación de los autores-literatos en la re-creación del tema durante esos siglos que a la actividad re-creadora de los cantores de *Helo, helo*. Veamos algunos ejemplos.

Aunque Di Stefano se inclina a admitir como regla (no exenta de excepciones) que «la chronologie doit avoir raison» (p. 127), toma para el romance «como verosímil término *a quo* un texto no muy diversamente configurado que el editado en el *Cancionero s. a.*» (p. 61), sin prestar valor al hecho de que la glosa de *Helo, helo* es, sin ninguna duda, anterior a 1539 (y probablemente del primer cuarto del siglo XVI), mientras el *Cancionero* se editó en 1547 ó 1548. Dado que en el *Cancionero*, al igual que en la glosa, *Helo, helo* se titula *Romance del Rey Moro que perdió a Valencia*, y que ese título erróneo entronca con la explicación del contenido del romance que el glosador ofrece en la dedicatoria de la glosa (cfr. *Sincronia*, p. 103), la filiación del texto del *Cancionero de Amberes, s. a.*, me parece indiscutible **81**. Por tanto, los catorce octosílabos de la versión «vulgata» ajenos al texto glosado por Francisco de Lora, que Di Stefano supone fueron suprimidos por el glosador, son un agregado del impresor de Amberes y no pertenecían al romance en la estructura más antigua que podemos leer**82**. La supuesta calidad cuasi-arquetípica de la versión «vulgata» se desintegra; como punto de arranque de todos los textos impresos en los pliegos sueltos y Romanceros del siglo XVI tenemos que

colocar el romance «viejo» que «oyó» Lora y que decidió glosar por arte nueva **83**.

La reconocida y singular capacidad de Gil Vicente para crear una nueva lírica popularizante, aprovechando los estilemas de la poesía tradicional, sirve de apoyo a Di Stefano (pp. 98-100) para afirmar que el fragmento de *Helo, helo* cantado por los sastres judíos en el *Auto da Lusitânia* (1532) es una deformación vicentina de un texto como el publicado (en 1547 ó 1548) en el *Cancionero s. a*. Pero, en este caso, Gil Vicente no introduce en el *Auto* una canción propia, sino unos pocos versos de un romance ajeno, para ejemplificar (con intenciones particulares) el canto de romances castellanos de tema heroico por el vulgo; y las variantes que caracterizan a su versión no se explican nada bien como retoques vicentinos **84**. Mucho más natural que suponer a Gil Vicente deformando intencionalmente los versos de un texto fijo (impreso?, ¿cuándo?, ¿dónde?) de *Helo, helo*, es el admitir que la versión oída por él en Portugal **85** difería de la oída, probablemente en Valencia, por Francisco de Lora.

No hay duda que la versión de *Helo, helo* incorporada a la *Comedia de las haçañas del Cid (*Lisboa, 1603), además de estar recortada por el final (por razones dramáticas), ofrece algunos retoques hechos en atención al carácter de la obra en que se halla aprovechada; pero, por lo demás, me parece evidente que el dramaturgo la tomó de la tradición oral (sin acudir para nada a la versión impresa en los pliegos sueltos y Romanceros). Puesto que Di Stefano admite (p. 84) que varios de sus versos proceden «ciertamente» de la tradición oral, y que lo más verosímil es que el dramaturgo haya acudido solamente a una versión (oral o escrita), no veo razón alguna para no pensar que los motivos del romance de la Comedia ajenos a la versión de Lora o discrepantes con su narración, que reaparecen en la tradición moderna, eran ya tradicionales en 1603 **86**. A fin de huir de esta hipótesis «tradicionalista», Di Stefano supone (pp. 85-87) que tales motivos son creación del dramaturgo **87**, que desde la Comedia de 1603 pasaron a la tradición portuguesa, y que desde Portugal irradiaron a otras regiones (incluso a las comunidades judías de Marruecos). Pero, dado que las versiones tradicionales recogidas en los siglos XIX y XX no pueden proceder exclusivamente de la escena (pues la Comedia omite casi todo el final del romance y la tradición moderna Io conserva), para aceptar la hipótesis de Di Stefano tendríamos que suponer la

existencia en Portugal, en torno a 1603, de unas versiones tradicionales hipotéticas, carentes aún de los motivos nuevos, sobre las cuales se ejercería la influencia de la *Comedia*, y de otras versiones hipotéticas, que habrían ya acogido los motivos nuevos, y de las cuales dependerían las versiones modernas (con todo ello no creo que evitemos la tendencia «tradicionalista» a inducir textos indocumentables)**88**.

En fin**89**, a pesar de que Di Stefano no quiere «afirmar un individualismo fuera de lugar al menos en esta zona del romancero» (p. 123), me parece evidente que su concepción del romancero de los siglos XV, XVI y XVII se halla gravada por *l'ipoteca individualista*, por la imposibilidad de «creer» en la existencia de la tradición oral antigua.

Cuando Di Stefano se aplica a la «lectura» de los textos de la tradición moderna (pp. 61-80), el problema a que nos venimos refiriendo desaparece, pues (a excepción de algunos textos portugueses enriquecidos con versos de la guardarropía romántica o retocados a la vista de la versión del *Cancionero s. a.* **90**) el romancero oral se halla en estos «documentos» al descubierto. Di Stefano estudia simultáneamente todos los textos, comentando las innovaciones de la tradición en cada uno de los cinco cuadros en que divide el romance. Sus observaciones me parecen, en la inmensa mayoría de los casos, apropiadas y sugerentes **91**. Especialmente certeros considero sus comentarios a cuatro puntos-clave en la transformación poética del romance ocurrida en el Occidente peninsular: la adquisición, por parte de la hija del Cid, de una voz personal (p. 72) **92**; la conversión del diálogo «amoroso» entre la doncella y el moro en centro del drama (con lo que el romance bascula en una dirección que está a punto de producir una mutación temática) (p. 75) **93**, la reinterpretación del verso sibilino en que hablaba el caballo, mediante una glosa sobre el parentesco de las cabalgaduras (p. 76) **94**; y la elevación del «perro moro» a la categoría de figura trágica (p. 78) **95**.

NOTAS 5. EL EJEMPLO DE *EL MORO QUE RETA A VALENCIA*

77 Curiosamente, Bénichou (que ignora el librito de Di Stefano) dedica las pp. 125-159 de *Creación poética* a este mismo romance. Ambos conocen y comentan detenidamente una de mis primeras publicaciones (con 19 años), «Importância da tradição protuguesa para o romanceiro hispánico», *Revista da Faculdade de Letras* (Lisboa), XIV (1948), 97-116, dedicada a comparar la tradición

moderna de este romance con los textos y referencias de los siglos XVI y XVII. Acababa yo de redactar un estudio más completo de *Helo, helo* para incorporarlo al volumen misceláneo *Siete siglos* (pp. 135-215), cuando llegó a mis manos el de Bénichou; a última hora, descubrí la monografía de Di Stefano. Aunque en mi libro cito los dos trabajos, no creí conveniente reformar el capítulo, y dejé para este artículo las consideraciones metodológicas que me sugerían los dos penetrantes análisis de mis críticos y, a la vez, predecesores.

78 Di Stefano (pp. 113 s.) cree posible prescindir de los versos «se o cavalo bem corría ----a egua melhor voava» (atestiguado en Portugal, 1547), «si el cavallo bien corría ----la yegua mejor volava» (atestiguado en el Occidente de España, 1627) y de su parodia «s'o barrete bem volava ----la hegoa mijor corria» (en Portugal, antes de 1516), porque en los textos completos de Helo, helo que tienen versos semejantes («que se bien corre Bavieça [*sic*] mi yegua buela sin alas», Lisboa, 1603; «se a Babeca corre muito o meu cavalo voava», Tras os Montes, 1907) el motivo aparece trasladado, de la escena de la persecución (donde constituiría un hecho comprobado por el narrador), a la del diálogo entre el moro y la doncella (donde figura como afirmación jactanciosa del confiado moro); pero este traslado responde a un movimiento general anticipatorio de la idea del parentesco entre las cabalgaduras, que de estar insinuada a través de las palabras de Babieca, durante la carrera, pasa a convertirse en un importante motivo del dialogo «amoroso» (véase, para más detalles, *Siete siglos*, pp. 192-195, 213-214).

79 «Guadagnare la dimensione ad essi piú propria di documenti di cultura poetica e di fruizione estetica volta a volta per il letterato cinquecentesco o per il contadino di Hermisende, per il cortegiano di Lisbona o per il sefardita di Tetuán».

80 Di Stefano (131) describe, claramente, las varias formas en que los datos tradicionales son acogidos y deformados al ser vinculados a la literatura «oficial»: «Vi sono tre possibili forme di annessione di un sistema A (= la romanza) da parte di un sistema B (= il testo dotto): A in un punto completa e si fa B ma senza perdere allo stesso tempo la sua propria identità, perché deve costituire un sottinteso richiamo al pubblico da parte dell'autore...; A entra in B ma senza confondersi con esso, come tratto caratterizzante di una certa realtà sociale...; A è accostato a B quale pretesto per il gioco di *amplificatio* che questi svolge».

81 Cfr. *Siete siglos*, pp. 145-146, 148-149, 202 (n. 95 *bis*).

82 La mayoría (quizá todos) fueron inventados por un «corrector» del romance y no proceden de la tradición (cfr. *Siete siglos,* pp. 202, 204; incluso el verso «cavallero a la gineta encima una yegua baya», desconocido de Lora, de la *Comedia* de 1603, de Correas en 1627 y de la tradición moderna, podría ser una enmienda erudita para separar las dos rimas en que figura la voz *calçada*, vv. 1 y 2). El texto impreso en el *Cancionero de Romances* (Anvers, s. a.) también debe leerse como elemento de un libro de la literatura «oficial», de determinadas características. El *Cancionero* es una compilación de romances con pretensiones de ser exhaustiva, obra de un impresor de los Países Bajos que ponderaba «la diuersidad de historias que ay en el dichas en metros y con mucha

breuedad», pero que, al mismo tiempo, se preocupaba de que los romances publicados se hallasen «cumplidos y perfectos». Para mejor apreciarla actitud de Martín Nucio respecto a los romances que imprímía, conviene tener presente la edición perfeccionada del *Cancionero* que publicó en 1550 (donde muchos romances han sido completados con nuevos versos y corregidos en múltiples detalles; en ciertos casos, tales adiciones y retoques se basan en la tradición, pero en otros claramente no).

83 Lora dice expresamente en Ia dedicatoria: «Acordé glosar por la más nueua arte que pude este romance el más viejo que oy».

84 ¿Para qué Gil Vicente iba a sustituir el verso «una adarga ante los pechos y en su mano una azagaya» por «alfaleme na cabeça en la mano una azagaya»?; ¿por qué iba a cambiar «cómo está tambien çercada» por «como estaas bien assentada»? Por otra parte creo muy significativo que el motivo del plazo en el verso «antes que sejam tres dias de moros seraas cercada» (que sustituye a «si la lança no me miente a moros serás tornada» de la versión vulgata) reaparezca en las versiones tradicionales posteriores (cfr. *Siete siglos*, p. 179).

85 Nos consta que el romance era muy conocido en Portugal antes de que lo incluyera Martín Nucio en su *Cancionero,* y que, con anterioridad a 1516, hacia 1547, hacia 1603 y en los siglos XIX y XX, *Helo, helo* se cantó en Portugal con versos distintos de los que figuran en la versión de Lora (y del *Cancionero*). Cfr. *Siete siglos*, pp. 149-163. P. Bénichou, *Creación poética*, p. 130, n. 12, no duda del origen oral de la versión cantada por los sastres judíos (y, por ello, comenta: «y con texto, claro está, no idéntico al de Amberes»).

86 Véase *Siete siglos*, pp. 211-212 y n. 105 *bis* (para los detalles, las pp. 179-182. 184-186, 188, 191-193).

87 Di Stefano (86) rechaza el origen occidental de la *Comedia* (que creo evidente, cfr. *Siete siglos,* p. 212), invocando la probable autoría de Liñán, aunque antes (80, n. 44) había reconocido que la atribución a Liñán se basa en argumentos muy débiles (cfr. *Siete siglos*, p. 153. n. 36).

88 Bénichou, *Creación poética*, pp. 127-130, también elige como texto modélico de la tradición antigua la versión del *Cancionero* s. a.; pero no rechaza el testimonio de las restantes «versiones antiguas».

89 Para otros detalles, en que mis apreciaciones difieren de las de Di Stefano, véase mi citado estudio en *Siete siglos*, pp. 135-215.

90 Según digo en *Siete siglos*, pp. 156-159, la versión de El Algarve s. l., publicada en un libro redactado en 1858 por S. P. M. Estácio da Veiga, está profundamente reformada por el editor, que sin duda inventó la novela amorosa desarrollada al final del romance. También muy retocada por el editor, pero sin atentar a la estructura del romance, se halla la versión de San Martinho (Madeira) publicada en 1880 por Alvaro Rodrigues de Azevedo.

91 No comprendo cómo Di Stefano comenta, con más detenimiento que cualquier otra (pp. 77 s.),

la versión del Algarve publicada por Estácio da Veiga, «nonostante i dubbi che suscita la nota intraprendenza del suo editore». Si el arreglo romántico puede tener interés, será, todo lo más, como muestra de la anexión por la cultura «oficial» del tema tradicional, y no como muestra de «tradizione e ri-creazione nei testi orali moderni».

92 «Il nuovo motivo ha dato una voce propria ad Urraca, appena un dubbio che però la riscatta dalla passività di semplice strumento dell'inganno; è un personaggio che va acquisendo un ruolo autonomo e che stimola la creatività della tradizione sia sul versante del decorativismo sia su quello, piú estroso ed intimo, dell'invenzione di un carattere». (Comentario a «¿Cómo haré yo, mi padre, que de amor no entiendo nada?»).

93 «Siamo in un punto di tensione della trama, dove l'elaborazione tradizionale ha affastellato dettagli che hanno fatto smarrire la primitiva funzione del fittizio intermezzo amoroso; il suo ordito però è rimasto, sopravvivendo alle varianti e agli accumuli, ma votato all'ambiguità. La tradizione sembra essere rimasta in bilico su una linea di displuvio che vede da un lato il dialogo ancora come beffa e dall'altro l'abboccamento di dama e cavaliere e alcuni termini del colloquio come i segni di un idillio vagamente impossibile».

94 «L'elemento fiabesco dell'animale parlante è stato abbandonato, ma un curioso lavorio si è intessuto attorno a quell'accenno di parentela fra i due cavalli, che era poi il dato piú sibillino nell'antico testo e la cui probabile carica d'ironia non si coglieva piú. Fioriscono allora le glosse...».

95 «Pur non evitando al moro ferite o morte, il soggetto folclorico dell'area occidentale è andato inserendo questo personaggio in una realtà piú varia ed indulgente ed infine ha voluto coglierlo in una fuga —sintomaticamente assente nei testi sefardita— movimentata da intoppi e patetica per le imprecazioni accorate, la ferita, il lamento».

6. LA OBRA POÉTICA DEL AUTOR-LEGIÓN

En los estudios de orientación histórica, las versiones de la tradición oral moderna fueron, en general, valoradas casi únicamente como materiales imprescindibles para la reconstrucción de la tradición oral antigua, o como testigos de la esencial variabilidad de los poemas tradicionales **96**; pero rara vez se prestó atención al trabajo creador de la tradición en los siglos de «decadencia» del Romancero **97**. A mi parecer, Bénichou tiene razón cuando proclama que la tradición moderna merece ser estudiada no sólo por las reliquias que conserva del pasado, sino también en virtud de sus creaciones propias (p. 124). Si (como observó en su día Menéndez Pidal) el inimitable estilo tradicional de los más admirados romances viejos es fruto de la asimilación por el pueblo, por el autor-legión, de creaciones individuales que, a fuerza de rehacerse y vivificarse con nuevas iniciativas individuales, llegan a amoldarse al gusto colectivo, si el romancero moderno abunda en temas de origen tardío y somete a continuada renovación los temas antiguos, es preciso reconocer con Bénichou (pp. 118-124) que lo que ha cambiado en el paso de los siglos es el gusto colectivo y no la actividad creadora de la tradición.

Bénichou ha visto con claridad y nos ha sabido mostrar que, si la tradición moderna es calificada de inferior y degenerada, ello se debe tan sólo a que los editores del siglo XX han publicado los romances con criterios filológicos (o, en un período algo anterior, deformados por el falso gusto «medieval» del Romanticismo) y a que los estudiosos del romancero consideraron cono nota esencial de la balada

española el tono aristocrático y el persistente apego a la herencia épica que tanto distinguen a la recolección del siglo XVI. Las diferencias entre el romancero antiguo y el moderno no responden a la existencia de dos tipos de actividad tradicional, una *aédica,* propia de la edad áurea (siglos XV-XVII), edad fundamentalmente creadora, y otra *rapsódica,* característica de los tiempos modernos (siglos XVIII-XX), en que los recitadores, pertenecientes sólo al vulgo menos ilustrado, se limitan a repetir lo antes poetizado o a introducir inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones para remediar sus olvidos o para satisfacer sus deseos de novedad**99**.

NOTAS 6. LA OBRA POÉTICA DEL AUTOR-LEGIÓN

96 Dada la escasa información documental antigua (pues raro es el romance que conocemos en más de dos versiones completas y totalmente independientes) y la desigual fidelidad de esos documentos a las versiones orales en que se apoyan, se comprende que el coleccionista de romances de la tradición moderna reaccionase (como el dialectólogo de principios de siglo) ponderando orgullosamente la abundancia y autenticidad de su tesoro tradicional, frente al limitado y sospechoso caudal reunido por la investigación bibliográfica y filológica. La tradición moderna fue, consecuentemente, estudiada como testimonio del viejo acervo tradicional.

97 Como nota bien Bénichou, el desinterés por la poesía nueva que se va injertando en la antigua no es parte de la concepción «tradicionalista» del Romancero, sino consecuencia del método «histórico» (que los «tradicionalistas» han empleado preferentemente al estudiar los romances histórico-legendarios).

98 Tengo en proyecto la publicación de un Romancero de la tradición oral moderna compuesto con criterios estéticos análogos a los de los editores del siglo XVI. Estoy convencido de que la recolección de los siglos XIX y XX permite formar Cancioneros y Silvas de Romances tan excelentes poéticamente como los de la edad áurea del romancero, aunque, naturalmente, muy diversos en su contenido temático y en el carácter de su poesía.

99 A juicio de Bénichou, esta dicotomía, aunque grata a Menéndez Pidal, es, en realidad, una reminiscencia de una doctrina muy opuesta a su concepto de «tradicionalidad»: la doctrina de la recepción pasiva y del empeoramiento de los textos poéticos por parte del pueblo. Doctrina que el propio Menéndez Pidal contribuyó a desacreditar «con argumentos decisivos». Pero me parece que Bénichou va demasiado lejos cuando afirma que la poesía romancística tradicional «es plebeya, como lo fue siempre y seguirá siéndolo toda poesía oral mientras la haya en nuestra cultura» (124). Durante la edad áurea (que yo limitaría a fines del siglo XV y principios del siglo XVI) el romancero

oral era poesía «de moda», cantada por todos (incluida la minoría cortesana, culturalmente dirigente); en los tiempos modernos (que creo se inician en el siglo XVI, con el triunfo literario del Romancero nuevo) el Romancero «viejo» oral volvió a ser privativo de la cultura de las masas más o menos iletradas. Un relativo «aplebeyamiento» de la tradición romancística es evidente, aunque el Romancero moderno guarde todavía clara memoria de los ideales aristocráticos predominantes en el Romancero «viejo», que tanto singularizan a la canción narrativa del siglo XVI respecto a la de otros pueblos del Occidente románico.

7. CAPACIDAD RETENTIVA, SELECTIVA E INVENTIVA DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA.

Para poner de manifiesto la observación de que «el privilegio creador no perteneció exclusivamente a la Edad de Oro del romancero» (p. 8), Bénichou ha escogido tres romances: el «histórico» del príncipe don Juan, en que no contaba con el testimonio de versiones antiguas, el «épico» del moro que reta a Valencia y al Cid *(Helo, helo)* y el «novelesco puro» o netamente «folklórico» de *El cautivo del renegado,* ambos representados en las colecciones del siglo XVI.

En los varios trabajos agavillados por Bénichou en *Creación poética* el más representativo, desde luego, es el referente a la *Muerte del príncipe don Juan* (pp. 95-124), que Bénichou había anticipado en una publicación suelta de 1963 **100**. El estudio es un verdadero *tour de force,* pues el romance elegido puede considerarse como el favorito de la crítica «historicista»**101**, y no sin razón. Se trata de un romance «histórico» del siglo XV [que hasta 1994 la erudición consideraba] no coleccionado durante la Edad de Oro del romancero y cuya única cita en la literatura de los siglos XV a XVII era desconocida por Bénichou**102**. Nació para llorar la muerte de don Juan, el hijo de los Reyes Católicos, ocurrida en octubre de 1497, y para cantar el dolor y la esperanza de su joven esposa, la princesa Margarita de Austria, a quien el príncipe dejaba encinta, después de siete meses de matrimonio, de un posible heredero de los reinos españoles. Por otra parte, el «descubrimiento» del romance en 1900 por el matrimonio Menéndez Pidal / Goyri (durante su viaje de bodas por tierras cidianas) significó la reaparición del romancero tradicional en el corazón de Castilla después de una latencia plurisecular. No es, pues, de extrañar que tanto María Goyri, en su primer estudio del romance, como Ramón Menéndez Pidal, en sus referencias posteriores **103**, comentasen con entusiasmo la historicidad de las versiones modernas (si se las consideraba en conjunto) y se preocupasen de identificar la estructura narrativa del romance «noticiero» del siglo XV al que las versiones modernas sin duda remontan.

Pero Bénichou se pregunta ahora: «¿Es esa investigación la tarea más interesante que nos propone el romance?». Y, tras invocar el concepto de poesía tradicional elaborado por el propio Menéndez Pidal, protesta del desinterés con que se ha venido considerando lo que constituye propiamente la esencia de la tradicionalidad: la incesante actividad creadora de la multitud no literata. Bénichou se aplica, entonces, a notar y comentar en qué manera las varias ramas de la tradición han entendido, en época moderna, el contenido poético del romance «histórico», y cómo los transmisores del romance han ido desarrollando, en unas regiones y otras, los varios temas que subyacían en el prototipo. La nueva poesía que brota del viejo texto es, según el juicio estético de Bénichou **104**, poesía «plebeya» (como resultado del medio cultural en que el romancero vive desde hace cuatro siglos), pero no por eso menos humana e intensa, y Bénichou logra presentarnos vivamente el drama general humano que atrae el interés y estimula la imaginación creadora de los modernos cantores populares de Portugal, España, Marruecos o el Oriente mediterráneo, drama que, según estima Bénichou, nada tiene ya que ver con el suceso histórico de 1497.

[Aunque participo de la admiración de Bénichou por la capacidad creadora de las varias cadenas de transmisores que han trasformado el romance hasta producir los textos que hoy se vienen cantando en las distintas comarcas donde aún pervive la narración surgida en 1497, creo que el intento de prescindir de lo que en las manifestaciones modernas de la *fábula* hay de herencia histórica mutila el texto literario y entorpece su comprensión y, también, la del mecanismo re-creador que lleva a cada versión particular **105**]

El estudio de *Helo, helo* (pp. 125-159) es, a mi modo de ver, el menos conseguido de los tres. Bénichou nota bien que la tradición moderna «se mantuvo despierta y preocupada por los problemas de fondo que planteaba la materia transmitida» (p. 159) y que, al dislocar el centro de interés del romance hacia la actuación de la hija del Cid (pp. 145-155), tendió a desinteresarse por los motivos que, en la tradición antigua, estructuraban la escena de la persecución del moro fugitivo (pp. 155-158)**106**. Sin embargo, piensa que «el cuadro bastante rígido y tenaz de la vieja fábula limitó los efectos de la inspiración recreadora», y llega a afirmar: «No se puede decir que la tradición moderna del *Cid y Búcar* sea muy rica en invenciones

nuevas y felices» (pp. 158-159). No comparto esta valoración. La capacidad recreadora de la tradición oral no debe medirse sólo ponderando las invenciones más extremosas, las que más alteran o subvierten el contenido y la moral de la fábula**107**. Sin necesidad de desbordar el cauce tradicional del relato, las versiones modernas de *Helo, helo* han dado nueva vida al poema, por haber percibido en el «fittizio intermezzo amoroso» (como señala Di Stefano) el núcleo potencial de la trama: en ellas, la estratagema amorosa encomendada por el Cid a su hija ha dejado de ser un paréntesis novelesco en el enfrentamiento guerrero del Cid y el moro, para convertirse en el centro «neurálgico» del «nuevo» romance. Y esta renovación poética del tema ha sido realizada por la tradición oral con no menor maestría que en otros casos. El hecho de que las versiones modernas conserven el ambiente caballeresco de la fábula no implica que la trama esté en ellas fosilizada; no es preciso que se actualice y «aplebeye » el argumento de un romance para que los cantores populares sientan y reaccionen creativamente ante el tema. En verdad, también para sus transmisores el romancero tiene el encanto de evocar un lejano y poético pasado.

Quizá me engañe, pero me parece que el desencanto de Bénichou respecto a la actividad recreadora de la tradición oral tal como se manifiesta en las versiones de *Helo, helo* recogidas durante los siglos XIX y XX no se debe a que estas versiones carezcan de invenciones felices (en relación al texto publicado a principios del siglo XVI), sino a que se sabe que esas invenciones no son «nuevas». El hecho excepcional de que conozcamos una versión, sin duda portuguesa, de los primeros años del siglo XVII (dramatizada en la *Comedia de las haçañas del Cid,* Lisboa, 1603), nos impide, en este caso, atribuir a los últimos siglos las más notables innovaciones de la tradición oral moderna, en especial la nueva concepción del diálogo «amoroso» entre la doncella y el moro que caracteriza a las versiones del Occidente de la Península. La sorprendente antigüedad del proceso novelizador de *Helo, helo* nos debe poner en guardia respecto al peligro de juzgar muy recientes otras transformaciones semejantes que la comparación entre el romancero moderno (siglos XIX y XX) con el viejo (siglo XV y principios del siglo XVI) nos revela. Sin embargo, no creo que debamos retraernos de intentar el estudio diacrónico del romance, pues, en verdad, lo que la *Comedia* nos enseña es que

ciertas tendencias del romancero «moderno» comenzaron a manifestarse ya desde fines del siglo XVI.

Los romances de cautivos pertenecen, en general, al romancero tardío, al romancero de «sucesos» del siglo XVII (y fines del siglo XVI) **108**, pero el de *El cautivo del renegado (o El cautivo y el ama buena,* asonancia *e.a)* es un romance viejo, y sus versos «son entre los más bellos del romancero» (según dice bien Bénichou). La versión antigua, publicada por Martín Nucio en el *Cancionero de Romances* (Anvers, s.a. [1547 ó 1548]), reapareció, con alguna enmienda, en la segunda edición del *Cancionero* (Anvers, 1550) y en la *Primera parte de la Silva de varios Romances* (Zaragoza, 1550). Juan de Timoneda incluyó en su *Rosa de amores* (Valencia, *1573)* una versión del romance algo retocada y provista de una introducción y un remate —sin duda arreglos personales para mejor adaptar el romance viejo a su antología—**109** (Bénichou maneja todas estas ediciones; pero desconoce que antes (y después) de ser incluido en los romanceros, *El cautivo y el ama buena* había sido publicado (con su correspondiente glosa) en pliegos sueltos**110**. Parece claro que todas las impresiones del romance están emparentadas entre sí por tradición escrita, y que el texto de los pliegos sueltos es el más viejo y genuino**111**. Aunque las variaciones son pocas, algunas de las correcciones de los editores no carecen de importancia, pues cambian los datos topográficos y, de resultas, alteran el tiempo y el ambiente «histórico» en que se desarrolla la aventura**112**: mientras en su forma original el cautiverio ocurre en tierras andaluzas, las impresiones más tardías sugieren que el cristiano es víctima de la piratería berberisca. Hacia tiempos medievales parecen apuntar también los detalles de «la vida negra» del cautivo, pues recuerdan de cerca las descripciones de los trabajos de los cautivos en los *Miráculos romanzados de Santo Domingo,* por Pedro Marín (1280-87)**113**.

Bénichou se interesa por el romance a causa de su final. La versión antigua, después de contar con sobriedad muy eficaz la vida mala que el moro da al cautivo y su buena suerte al tener «el ama buena», remataba la aventura con un desenlace «feliz», pero antirromántico:

Quando el moro se yva a caça   quitava me la cadena
y echara me en su regaço   y espulgava me la cabeça.

Por un plazer que le hize,   otro muy mayor me hiziera:
Diera me los cien doblones   y embiara me a mi tierra.
Y assí plugo a Dios del cielo   que en salvo me pusiera.

Bénichou destaca que, en esta versión del siglo XVI, el cristiano considera el amor de «el ama buena» como pura lujuria y no se interesa por él sino en función del beneficio que le reportó. Frente a tal concepción se alza toda la tradición moderna: después de repetir, con casi las mismas palabras que la versión antigua, la desventura y la vida negra del cristiano y de glosar el alivio de sus sufrimientos gracias al ama buena, las versiones modernas eliminan unánimemente el verso cínico «por un plazer que le hize otro muy mayor me hiziera» y lo reemplazan por una conmovedora invitación de la mujer enamorada al cautivo a que recobre su libertad:

Cada día me decía: «Cristiano, vete a tu tierra».

La presencia de este verso altera todo el sentido y la estructura del romance. Al dotar de voz y de personalidad al ama buena, rompe la concepción del poema como un puro relato en primera persona e introduce en él una andadura dramática. Además, desde el momento en que la iniciativa de la liberación del cautivo pertenece a la mujer, su noble renuncia al placer del amor y aun a la vista del hombre amado confieren al romance una delicadeza sentimental que lo aparta completamente de los cuentos vulgares de cautivos. Este contraste y la indudable superioridad poética de la nueva interpretación del tema son las razones por las cuales Bénichou ha escogido el romance como ejemplo. Le interesa, sobre todo, analizar detenidamente el comportamiento de las varias ramas de la tradición oral moderna una vez que el cautivo y la mujer enamorada se hallan en situación dialogante.

Pero ¿se trata efectivamente de una «nueva» interpretación? Bénichou nota que los «prosaicos» (p. 165) versos finales del texto impreso en el siglo XVI no son una garantía de la modernidad del diálogo, pues «sería imprudente creer que la única versión antigua es reflejo fiel del estado de la tradición en el siglo XVI, y que todo lo que no figura en ella es más reciente» (p. 179); «el breve desenlace narrativo» de la versión antigua pudo resultar de un «empobrecimiento del poema» (p. 179); yo diría, más bien, del truncamiento del poema por voluntad del glosador. Por lo

pronto, el diálogo figura ya en una versión conservada en cierto manuscrito portugués del siglo XVII:

11 Muitas vezes me decía: — Christiano, vai p'ra tu tierra.
— Como m'[h]ei de ir, mi senhora, dexar una ama tan bella?
—Mais vale tu libertad, que amores em terra alheia.
—¿Cómo me hei de ir, mi señora, se me falta la moneda?
—Mete a mão en tu faltriquera, docientos dobrõis te dera,
16 cento para teu resgate, cento para tua terra.

Y reaparece en las versiones portuguesas recogidas en los siglos XIX y XX en Açores, Madeira, Algarve, Ribatejo, Lisboa, Estremadura, Beira Baixa y Trás os Montes [115]. No falta en las versiones gallegas (que Bénichou no ha conocido)[116] ni en las de Sanabria *(Zamora)* gallego-portuguesa:

9 Sempre m'andaba dicindo: — Cristiano, vait' a tu tierra.
—¿Cómo m'irei eu, señora, si no tenía moneda?
10 — Yo te daría cien doblones y una mula volandera.

(Rubiales, *Ourense)*

La única versión catalana completa que tengo a mano (inédita)[117] dice igualmente:

8 Tot seguit m'està diciendo: — Cristià, com no te vuelves?
—¿Com me volvería yo, si no tine ningún dinero?
Ella en bossa la mà posa, cent escuts d'oro li en lleva:
—Aqueixos jo te'ls ne dono per afluixar la cadena;
12 altres cent te'n donaré per anâ a la teva tierra.

En Cantabria (en la solitaria versión de Bejorís), la escena gana en delicadeza al prescindir de la exclamación del cristiano alusiva a la moneda:

10 Todos los días decía: — Cristiano, vete a tu tierra.
Si lo haces por caballo, yo te daré una yegua;
12 si lo haces por dinero, yo te daré algunas perlas.

Y, con acierto aún mayor, las versiones judeo-marroquíes olvidan por completo los detalles materiales de la liberación, para concentrar todo su interés en el conflicto entre amor y libertad:

15 Cada día me dizia: — Cristiano, vaite a tu tierra.
— ¿Cómo me iré, mi señora, dejando tu cara buena?
17 — Más vale tu libertad que no amor en tierra ajena.

En fin, la aparición de los mismos motivos y aun de los mismos versos en comarcas muy apartadas, su existencia en una versión portuguesa del siglo XVII, su presencia en la tradición sefardí, todo parece apoyar la hipótesis «arqueológica» de que la escena del diálogo entre el ama y el cristiano remonta a la tradición antigua. Y así lo conviene Bénichou: «El diálogo del cautivo y la dueña... es casi seguramente antiguo, pues lo conocen españoles del Noroeste, portugueses, catalanes y judíos desterrados» (p. 179)**118**.

Esta conclusión podría hacernos pensar que la creatividad de la tradición oral moderna no es tan notable como, siguiendo a Bénichou, hemos admitido, pues los versos más logrados del diálogo (que sólo se conservan «completos» en la versión portuguesa del siglo XVII y en las marroquíes) parecen venir del remoto pasado. Pero, si damos por cierto que el diálogo sentimental es viejo, también hay que reconocer, con Bénichou, que, en esa tradición antigua, el drama de la mora que renuncia al goce del amor sólo merecía una alusión fugaz, pues bastaba con que ella recordase al cautivo la importancia de la libertad, para que el cristiano (y el romance, con él) pensase solamente en los medios de conseguirla. El valor de la tradición moderna estriba en que nos pone de manifiesto cómo grupos muy varios de cantores consideraron fundamental el hermoso drama encerrado en aquella alusión y se aplicaron a darle mayor relieve.

No puede ser casual que las dos ramas de la tradición (la cántabra y la judeo-marroquí) en que el cautivo (como don Quijote en su primera salida) se olvida del importante detalle de la moneda, se aparten también de las restantes por concluir el romance con las nobles palabras de la mora, dejando indeciso el desenlace. La versión de Bejorís y, sobre todo, las versiones sefardíes, que prescinden de toda alusión a los preparativos de la fuga o rescate**119**, logran darnos un texto poéticamente «perfecto»; y, sin embargo, es evidente que no reflejan en su final la estructura arquetípica del romance. Su perfección es un fugaz hallazgo de la tradición oral, logrado mediante el truncamiento del «cuento» en el punto de máxima tensión poética. Bénichou destaca y comenta muy bien cómo la memoria colectiva ha conseguido elaborar un final inusitado y altamente poético por medio de la «invención elíptica», esto es, a través de un proceso de selección que estriba en escoger un motivo secundario y convertirlo en clave de todo el romance mediante la

eliminación de cuanto sigue.

En comparación con esta invención elíptica, poco valen estéticamente los esfuerzos de otras ramas de la tradición para encontrar un desenlace. Pero, dada la variedad de soluciones, es indudable que la deuda de la tradición moderna con el posible remate antiguo del «cuento» es muy pequeña. Las versiones catalanas y las portuguesas (del Centro y Sur de Portugal y de las islas atlánticas) coinciden en contar la liberación del cautivo en forma de rescate: al volver el amo, el cristiano le paga los cien doblones (o su equivalente), mintiéndole acerca del origen del dinero[120]. En las versiones portuguesas, la escena se complica con un motivo bien poco original: el amo (que tiende a convertirse aquí en un turco, señor de Argel) tiene la pretensión de que el cristiano reniegue y, para conseguirlo, le hace toda una serie de ofertas; pero el cristiano hace profesión de su fe. Este aditamento, asonantado siempre en *á.o*, parece proceder de un tardío romance de cautivos. Pero, aunque así sea, forma parte de un largo desenlace en que se acumulan las invenciones. Bénichou nota bien que los motivos nuevos más afortunados son (según suele ocurrir en la tradición portuguesa) los que infunden en el romance una tonalidad elegíaca. Frente a las versiones catalanas, las portuguesas terminan la historia fijando toda su atención en la mora abandonada (quien, muy significativamente, se ha transformado de mujer en hija del amo). Por ejemplo [121]:

— Olhar lá, ó minha filha,   acudir ó mê tchamado:
Dizer-me s'este crestẽo   vossa honra há levado?
— Deixe o crestẽo, senhôr pai,   qu'a mim no me deve nada:
Leva-me a luz do mês olhos,   dou-]a por bem impragada.

(Monsanto)

— Ó meu pai, deixe o Cristão,   que ele a mim não deve nada,
a flor da minha boca   dou-a por bem empregada.
Os cravos do meu craveiro   todos os dias eram contados;
já se foi o meu Cristão,   já me faltam mais dois cravos.
Respondeu ele do mar,   já bem pouco se avistava:
— Se não fosse a vosa lei,   eu de vós não m'apartava.

(Aldeia Galega da Merceana)

— Deixae ir a Christiano,   que a mim não deve nada,
senão a vista dos olhos,   dou-lha por bem empregada.—

Deixae-me ir para a janella   tocar na minha guitarra,
que não digam os mouriscos   que eu fiquei anojada.
Por aquelle mar abaixo   vae o meu amor João;
já não quero mais viola,   nem mais guitarra na mão.

(Ribeira d’Areias)

No sin cierta razón, Bénichou se sorprende de que todo este final (pago del rescate; ofertas del amo; profesión de fe; protesta de la hija de que el cristiano no le debe nada sino la flor de su boca, que da por bien empleada) figure ya en la versión portuguesa del siglo XVII **122**, pues el contenido y la expresión de esos motivos tienen un aire muy moderno. Pero hay que inclinarse ante la evidencia y aceptar que el romancero «moderno» no nació, como pudiera suponerse, durante el siglo XVIII. La constancia con que la tradición portuguesa, desde el siglo XVII hasta el XX, viene elaborando y reelaborando la última escena del romance, en que la doncella infiel (mora, a veces judía) medita sobre su suerte, después de haber conseguido la libertad de su amado y de asistir a su partida, es un ejemplo magnífico de cómo crea la tradición oral: por una parte, nos admira la fidelidad plurisecular a ciertas invenciones tradicionales; por otra, la constante reinterpretación de los varios motivos que estructuran la escena **123**.

A diferencia de estas versiones que desarrollan la idea de la libertad por rescate, las versiones del Norte de Portugal, de Sanabria (Zamora) **124** y de Galicia conciben la liberación en forma de fuga:

Meteu a mão no bulsilho   e cem dobrones le dera:
—S’incontrares a teu amo,   dirá-le que hás à erba.
Lá ao sair da cidade,   perro mouro l’aparcéra:
— Donde vás, o Cristianilho,   a cavalo em mi égua?
—Vou por mando de mi ama   à lameira buscar erva.
Adeus, adeus, perro mouro,   que me vou para a mi terra!

(Campo de Víboras, Bragança)

— Yo te daría cien doblones   y una mula volandera;
si encontraras con el moro,   diraslle que vas a leña
â veira do río arriba   que la-y-hay muy larga y buena.
En el medio del camino   con el moro perro encuentra:
— ¿Adónde vas, cristianillo,   en mi mula volandera?
¡o me la llevas robada   o mi mujer te la diera!

Con la furia, el perro moro   de la mano me cogiera,
hiciérame decir misa   a la sombra de una higuera,
ofreciéndome de cáliz   un zapato de su yegua.
Iliciérame consagrar   la sangre de una culebra
y me hizo comer por hostia   una hojita de yedra,
haciéndome renegar   la fe de Dios verdadera.

(Versiones de *Ourense y* de *Sanabria)*

La idea de que el cautivo vuelva a su tierra huyendo (y no rescatándose) me parece más fiel a la concepción original del romance. Muchas versiones portuguesas que cuentan la liberación del cristiano por rescate ponen en boca del ama unas ofertas y consejos totalmente inoperantes **125**:

— Se fazes pela moeda,   seis mil dobrões eu te déra;
se fazes pelo cavallo,   eu te daria uma egua.

(Tavira)

— Mette a mão á faldiqueira,   trinta mil duros te dera
....
Vae aquella cavallariça,   vae buscar aquella egua;
se encontrares o rei turco,   diz-lhe que vás para a erva.

(Lagos)

Meteu a mão na algibeira, trinta mil d'oiro me déra.
....
— Vem-tecá, oh Christiano,   monta aqui na minha egoa,
se encontrares os soldados,   diz-lhe que vas para a guerra;
se encontrares a meu pae,   diz-lhe que vas para a herva

(Ribeira d'Areias)

Y la sugerencia de que se fugue, acompañada de la oferta de cabalgadura o del buen consejo para el caso de que encuentre al amo en el camino, reaparece también en las versiones truncas de Cantabria y de Marruecos:

Cada día me dizia: — Cristiano, vaite a tu tierra.
Si tu amo te encontrare,   le dirás que vas por leña.

(Versiones sefardíes de *Marruecos)*

La constancia con que reaparecen los varios motivos en regiones muy distantes y en versiones muy diferentes es un fuerte argumento en favor de la antigüedad del

consejo de fuga. Naturalmente, eso no quiere decir que el relato mismo de la fuga y del encuentro con el moro tengan que ser primitivos, pues pueden fundamentarse en el deseo de poner en acción una escena prevista en el diálogo de la mora con el cautivo [126]. Es probable que el curioso final de las versiones gallegas sea ajeno a la primitiva estructura del romance; pero estoy lejos de creerlo «aberrante», como Bénichou. Por lo menos, es el único que no está construido a base de motivos mostrencos.

Me he entretenido en glosar los comentarios de Bénichou a los desenlaces que la tradición moderna da al romance viejo de *El cautivo y el ama buena,* por parecerme que ilustran bien las dificultades con que la concepción «tradicionalista» se encuentra al tratar de poner de relieve la actividad creadora en la tradición oral moderna. Aunque Bénichou trate de evitar el punto de vista «arqueológico», sus valoraciones tropiezan inevitablemente con el problema de la datación relativa de las varias concepciones de un tema; problema difícil, que sólo se «resuelve» si decidimos ignorar la tradición y nos conformamos (según vimos que propugna Di Stefano) con la lectura comparada de los textos. Pero esa salida, por elegante que resulte, no creo que pueda satisfacer a Bénichou, quien prefiere moverse en un terreno más inseguro pero más abierto a la comprensión de la recreación oral de los romances [127].

Recapitulando: Los estudios de Bénichou sobre el Romancero de los siglos XIX y XX ejemplifican, magistralmente, el principio de que «el trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador», y nos patentizan que el valor poético de un texto tradicional no depende de su grado de fidelidad a la arquitectura primitiva del poema. Estas verdades siempre habían formado parte del credo «tradicionalista» [128], pero nadie las había ilustrado con la agudeza crítica y la delicada sensibilidad con que en estos ensayos lo hace Bénichou. Mi única objeción es que Bénichou, al reaccionar contra la perspectiva «arqueológica» del «tradicionalismo» pidalino, desvalora innecesariamente lo que en el romancero oral moderno hay de herencia tradicional. La capacidad creadora del autor-legión no se manifiesta sólo en las más llamativas innovaciones, sino en la retención selectiva y en la adaptación a una estructura renovada de los motivos, variantes o versos procedentes de tiempos pasados. Cada poema fugaz de la literatura oral debe

su calidad poética tanto a la capacidad retentiva de la tradición como a la capacidad renovadora. Cuando Bénichou llega a afirmar, polémicamente, que, «de hecho», el romancero no es poesía antigua conservada entre nosotros y que mientras se canten romances serán y tendrán que ser, por fuerza, poesía actual, parece olvidar que la poesía tradicional debe su esencia a la acción combinada de dos tendencias de signo contrario: la renovación incesante de los textos heredados por medio de múltiples iniciativas independientes y la memorización selectiva de motivos, variantes o versos creados en el pasado y que la colectividad se complace en recordar. Si la renovación explica la eterna actualidad temática y poética de los romances dentro de la sociedad que se recrea repitiéndolos, la fidelidad al legado tradicional pone de relieve que los relatos romancísticos, a diferencia de otros géneros de poesía adscritos a un tiempo y dependientes de una moda, tienen para los cantores del romancero el atractivo de evocar una «edad dorada» atemporal, en que los dramas de la vida humana se desarrollan en un ambiente de superior poesía.

Por otra parte, aunque supongo, con Bénichou, que «la vitalidad creadora... parece haber durado hasta tiempos cercanos al nuestro» (p. 180), creo que estamos aún muy mal capacitados para fechar, incluso con un par de siglos de margen de error, las invenciones del romancero moderno. Muchas creaciones «modernas» tienen, según hemos visto, bastantes siglos de antigüedad. La tradición oral del siglo XVII (y aun de finales del siglo XVI) apenas nos es conocida; pero cuando, por excepción, alguna de sus versiones ha llegado a nuestras manos, solemos quedar sorprendidos por la modernidad de sus motivos y variantes. Necesitamos muchos más estudios diacrónicos de la tradición oral, como los propugnados por Bénichou o Di Stefano, para poder establecer algunos parámetros de la evolución del romancero y para cronologizar, siquiera de un modo aproximado, esa evolución.

NOTAS 7. CAPACIDAD RETENTIVA, SELECTIVA E INVENTIVA DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA

100 El artículo publicado en *RPh* citado en la n. 66.

101 María Goyri de Menéndez Pidal, «Romance de la muerte del príncipe D. Juan (1497)», *BHi*, VI (1904); 29-37; R. Menéndez Pidal, *El Romancero español* (New York, 1910), pp. 100-102 (obra reproducida en *Estudios sobre el Romancero,* Madrid, 1972, pp. 7-84). Consideraron, sobre todo,

asombroso el que el romance de tradición oral hubiese conservado memoria de la intervención del doctor de la Parra, «célebre médico de entonces, que efectivamente fue llamado para visitar al Príncipe en su última enfermedad».

102 En 1916, el matrimonio Menéndez Pidal - Goyri, al editar la comedia de Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera,* había destacado ya la utilización en ella del romance tradicional de la *Muerte del príncipe don Juan,* pero Bénichou no tuvo noticia de ese importante dato.

103 Publicaciones citadas en la n. 101.

104 Juicio que, así radicalmente expresado, creo equivocado, ya que el material poético que el «pueblo» maneja al recrear el texto de los romances hoy cantados sigue siendo muy literario, con relativamente escasas penetraciones de una estética «plebeya», basadas normalmente en la copresencia en la tradición del «romancero vulgar» de raíces ciudadanas pseudo-letradas. [Remito a mi estudio del romance de la *Muerte del príncipe don Juan* incluido en la presente obra, Parte cap. II, donde combato, con casos particulares, la supuesta plebeyez de las reelaboraciones del tema en la tradición oral moderna.]

105 [En el § 3 del estudio cit. en la n. 104, muestro cómo el conjunto de las versiones modernas guarda memoria de muchas particularidades del suceso de 1497 y, en los apartados siguientes, cómo la tradición desarrolla y reinterpreta de formas diversas precisamente aquellos conflictos que la muerte del príncipe abría en el seno de la familia, aunque, naturalmente, tendiendo a extraer del caso particular lecciones universales, de vigencia actual y próxima].

106 En Cataluña, Marruecos y Andalucía, la persecución misma tiende a olvidarse: en las versiones sevillanas sólo se hace constar que el moro fugitivo (a quien los vientos no le alcanzan) se embarca antes que el Cid pueda impedírselo; las marroquíes cortan toda la escena por lo sano y, de paso, la cabeza del moro (echando mano de un verso formulario), y las catalanas, después de olvidar por entero la actuación del Cid, reelaboran fecundamente todo el final del romance, haciendo que la «buena hija» cumpla hasta el fin su papel de seducción femenina, al preparar la prisión del moro y anunciarle su sentencia.

107 La preocupación de Bénichou por las creaciones más novedosas le lleva a comentar con mayor interés la radical refundición del poema por la tradición catalana (pp. 157-158) que la más sutil transformación realizada por la tradición occidental.

108 Este Romancero «vulgar» no ha sido estudiado como debiera. Además de su interés sociológico (subrayado por J. Caro Baroja), tiene para nosotros gran importancia como punto de arranque de buena parte del romancero oral moderno [véase adelante, en el presente libro, el cap. XIII].

109 Aunque Timoneda compuso su versión a partir de la del *Cancionero* de 1550, restauró un verso, «no huuo Moro ni Mora *que por mi una blanca diera»* (el *Cancionero* decía: «no vuo Moro ni Mora *que por mi diesse moneda»),* a su forma primitiva tradicional. La versión del

pliego suelto decía también: «No vuo moro ni mora *que por mi vna blanca diera»,* y la tradición moderna repite: «... que por mim ni blanca dera» (versión portuguesa del sigloXVII), «... que por mim nem branca dera» (Lisboa), «... que por mim una blanca dera» (Idanha-a-Nova), «... que por mí una blanca diera» (Valdeorras), «... que por mí una blanca diera» (sefardíes de Marruecos), «... que por mí un aspro diera» (Rodostó).

110 *Aqui comiençan III. Romances glosados. Y este primero dize Cativaron me los moros. Y otro La Bella mal maridada y otro: caminando por mis males. Con vn villancico* (ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Praga); *Aqui se contienen dos romances glosados y tres canciones. Este primero es de la bella mal maridada. Y otro de cativaron me los moros...* (ejemplar en el British Museum).

111 R. Menéndez Pidal, al reeditar en 1914 (y en 1945) el *Cancionero de Romances* impreso en Amberes sin año, sugirió que Martín Nucio pudo tomar el romance «¿de tradición oral?», y A. Rodríguez Moñino, *La Silva de Romances de Barcelona, 1561* (Salamanca, 1969), pp. 85 y 87, reproduce esa opinión, sin corregirla en sus nuevas «notas identificatorias» (88-89). Sin embargo, me parece seguro que la versión del *Cancionero* procede de la glosada en los pliegos sueltos. La difícil transición entre los versos «daua me la vida mala, daua me la vida negra, / de día majar esparto, de noche moler cíuera, / y echó me vn freno a la boca por que no comiesse della» y «mi cabello retorcido y tornó me a la cadena» (quizá debido a que la versión procede de una glosa) dudo mucho que pudiera darse en dos versiones independientes. Las principales variantes del *Cancionero* parecen destinadas a enmendar detalles «defectuosos»: «Mi padre era de Aragón e mi madre de Antequera» > «Mi padre era de Ronda e mi madre de Antequera»; «y espulgaua me la cabeça» > «y espulgó me la cabeça»; «que por mi vna blanca diera» seguido de «que por mi cient doblas diera» «que por mi diesse moneda» y «que por mi cien doblas diera» (evitando la repetición de la rima). No obstante, la tradición moderna recuerda Ias dos variantes de este verso.

112 La versión de los pliegos hace al padre del cautivo natural de Aragón, la del *Cancionero s. a.* (y demás Romanceros) de Ronda (cristiana sólo desde 1485). La venta del cautivo ocurre en Xerez de la Frontera (lugar cristiano desde mediados del siglo XIII), según los pliegos sueltos y el *Cancionero s.* a.; pero la segunda edición del *Cancionero* (Anvers, 1550) transfiere la venta a «Vélez de la Gomera», y Timoneda acepta esta variante de 1550. La tradición moderna no deja de ser curiosa: la versión portuguesa copiada en un manuscrito del siglo XVII dice: «mi madre era de Hamburgo» y las versiones portuguesas del siglo XIX repiten: «meu pae era de Hamburgo» (Ribatejo, Tavira, Ribeira d’Areas); los colectores más modernos recogieron, en cambio, la variante menos exótica: «minha mãe era de Burgos» (Campo de Víboras), «meu pai era de Burgos» (Monsanto); lo mismo dice la versión catalana de Milá: «Me padre era de Burgos». la coincidencia es bien notable (todas las demás versiones omiten el verso en que el cautivo señala su filiación). La venta en «Xerez de la Frontera» se conserva en Bejorís (Cantabria), en La Puebla de Sanabria y en Hermisende (Zamora), en Rubiales (Ourense), en Rodostó = Tekirdağ (Turquía) y, deformada, en Campo de Víboras (Bragança: «à foira de La Frontera»), Tavira (Algarve: «a fronteira de mi te-

rra»), Atalaia (Estremadura: «aos ares da minha terra»); sin duda, remonta a esta misma variante la lección «a Sales ó que mala terra» (Idanha-a-Nova), «a Salé, que é má terra » (Estremadura), «a Salé, que é sua terra» (Lisboa). En cambio, las versiones sefardíes de Marruecos coinciden con el *Cancionero de* 1550 y con Timoneda en la variante «a Vélez (> Veres > a vera > a pies) de una romera». En Vellas (Açores) y en Ripoll (Gerona) la venta es en Argel.

113 «Yacían en Ronda en carcel muy fonda, e molién el pan a brazo, e porque non comiessen dello metienles los frenos de fierro en las bocas apretados con candados» (138); «fazia labrar a este Rodrigo cada día dentro de la Alfóndiga esparto ... e de dia maiaba fierro» (159), etc. Claro está que los trabajos de los cautivos del siglo XVII no eran muy diferentes: «— ¿De do vienes? — De Medina de moler trigo y esparto», dice un cautivo recién libertado, en *El Sol parado* de Lope de Vega, Parte 17 (Madrid, 1621, f. 23a).

114 A diferencia de la versión del siglo XVI, que sólo habla de quitar de la cadena, las varias ramas de la tradición moderna coinciden en decir; «Daba me a comer pan blanco, del que el rey moro comía, / daba me a beber bon vino del que el rey moro bebia» (ms. portugués del siglo XVII); «que me dava do pão alvo do pão que comía ella» (Lisboa); «dava-me a comer pão branco do que o Moiro come á mesa, / dava-me a beber bom vinho do melhor da sua adega» (Atalaia); «dava-me a comer bom pão, melhor que o perro comera, / dava-me a beber bom vinho, melhor que o perro bebera» (Tavira); «dava-me a comer bom pão, do que lo perro comia; / dava-me a beber bom vinho, do que lo perro bebia» (Funchal; semejante San Gonçalo); «dava-me a comer pão branco do que o perro comia» (Vellas); «tambem me dava bom vinho por uma garrafa francesa» (Idanha-a-Nova); «dábame do vino tinto do millor da sua bodega, / dábame do pan blanco do qu'o mouro com'â mesa» (Rubiales; semejante Valdeorras); «dábame allí de comer de lo que comía a su mesa, / dábame allí de beber por una taza francesa» (fragmento asturiano); «ja me'n dóna pa del blanco, del vi que la muera beve» (Ripoll; semejante el fragmento catalán); «me daba a comer pan blanco de lo que el amo comiera (- comía), / me daba a beber del vino (- claro) de lo que el amo bebiera (- bebía)» (sefardíes de Marruecos); «ya me dava y a comere de lo que comía ella, / ya me dava y a bebere de lo que bebía ella» (Rodostó, *Turquía).*

115 Pero, siempre, sin los vv. 12-13. Sirva de ejemplo la versión (no conocida por Bénichou) de Monsanto (Beira Baixa), publicada por M. L. Carvalhão Buescu, *Monsanto. Etnografia e Linguagem* (Lisboa, 1961), pp. 225-226: 9 «Sempre m'estava a dezer: — Crestêo, vai à tua terra! / — Como hê-de eu ir, senhôra, s'aq mim me falta moeda! — / Meteu a mão à algebêra, trinta mil duros me dera».

116 Una de ellas, de Valdeorras (Ourense), recogida por el pintor Jaime Prada, fue publicada en Ourense en el boletín mensual *Nos*, año VIII, nº 26 (febrero, 1926), 14 (se canta en la «ripa» del lino). Otra, inédita (incorporada a la colección de R. Menéndez Pidal), fue recitada por Petra Fernández, de Rubiales (Viana del Bollo, *Ourense)* y recogida por Alfonso Hervella.

117 Recogida en Ripoll, en 1918 (col. J. M., nº 30). Pertenece al «Cançoner Popular de Catalunya».

Comienza: «Allí a la plaça d'Arquel allí em portaren a vendre»; acaba: 19 « perquè et tinc de menester per picar sucre i canyella».

118 Por descuido, Bénichou afirma (p. 179) que el diálogo lo conocen los «judíos desterrados, tanto de Marruecos como de Oriente». Pero la única versión oriental conocida (por él y por mí), la de Rodostó = Tekirdağ (Turquía), cantada por Mrs. Estrella Barlia (recogida en Seattle, Wash., U.S.A., por Emma Adatto Schlesinger), se reduce al relato del cautiverio, de la vida negra que al cautivo da el mal moro y del alivio de sus penas por «la bula buena». Esta preciosa versión está, sin duda, mal recordada (según muestra el evidente desorden de sus versos).

119 Además de las 6 versiones publicadas que cita Bénichou, conozco otras seis inéditas: Tetuán *a*, recogida por E. Silvela (1905-06); Tetuán *b* (cantada por Majni Bensimrá, 65 años), Tetuán *c* (cantada por Simi Chocron, 37 años), Tánger *b* (cantada por Estrella Benarox, 50 años), Larache *a* (cantada por Sada Abecera, 74 años), recogidas por M. Manrique de Lara (1915 y 1916); Casablanca, coleccionada por María Sánchez Arbós. Varias de las versiones marroquíes «estropean» el romance, continuándolo con el tema del reconocimiento de la hermandad del ama y el cautivo (Tetuán *a, b,* c; Casablanca).

120 La versión de Ripoll dice: 13 «Mentres que los contava el muero de caçar viene. / — No em diríes, cristiano, ----d'un has tret tant de dinero? / si te l'has guanyado tu ----o te l'ha donat la muera? / — No me'l som guanyado jo ----ni me l'ha donat la muera; / mi padre me l'ha enviado ----per un eriat de sa tierra. / — Maldito sea ton padre y tu madre, si la tienes, / perquè et tinc de menester per picar sucre i canyella». La versión del manuscrito portugués del siglo XVII tenía ya una escena análoga; 17 «— Vem ali, oh Christiano, quem te dió tanta moneda? / — Fue un vecino mio venido de minha tierra». Las versiones portuguesas de los siglos XIX y XX son semejantes; pero suelen dar más explicaciones sobre el origen del dinero. Aunque una de ellas nombra también al padre («— Tenho pae e tres irmãos, cada um foi ser soldado; / tres irmãs foram a ganho, tudo p'ra me ver forrado», Funchal), la poligénesis de la escena, en Cataluña y Portugal, sigue pareciéndome posible.

121 Bénichou comenta detenidamente (pp. 174-179) los varios motivos (y preocupaciones) que se mezclan en este epilogo sentimental característico de la tradición portuguesa (del Centro y Sur de Portugal y de Açores y Madeira). Aunque en varios casos es indudable que debe su forma especial a la intromisión de los editores del novecientos, no cabe duda de que también ha estimulado la actividad creadora de los cantores populares, conmovidos por la suerte de la pobre «moirinha» o judía. Los desarrollos del epílogo son muy varios; aquí nos limitamos a citar tres ejemplos de versiones básicamente no retocadas por los editores (aunque una de ellas parece deber algo a la mano del colector).

122 Bénichou (p. 180, n. 40) llega a suponer que la procedencia y fecha dadas por T. Braga («lição manuscripta do século XVII») deben ser erróneas, pues la versión «produce la impresión» de ser una de tantas versiones modernas. Sin embargo, no se trata de un error. En la primera edición de

su *Romanceiro Geral coligido da tradição oral* (Coimbra, 1867), p. 206, Braga es más explícito acerca del origen del texto: «Este romance foi-me oferecido no Porto, escripto em uma letra que denuncia o século XVII. Guardo este documento». Por otra parte, la versión «manuscripta» contrasta con las recogidas y publicadas en el siglo XIX, por su curioso lenguaje: como ya notó Braga, la versión es «meio portuguesa, meio espanhola». [Recientemente, P. Ferré, «Breve noticia» (1984), al descubrir entre los documentos de Braga un manuscrito en letra contemporánea (y no del siglo XVII) con el texto publicado en 1867, cree su datación setecentista inaceptable. Pero el lenguaje casi plenamente castellano del texto no creo que pudiera darse en versiones tradicionales portuguesas del siglo XIX.) Las primeras copias de romances de la tradición oral obtenidas por A. Garrett (quien ya las poseía en 1824) [no ofrecen huellas del origen castellano de los romances]. Sobre la temprana actividad de Garrett (y sobre los romances anotados en el tercer cuarto del siglo XVIII por Francisco Xavier de Oliveira), véase L. F. Lindley Cintra, «Notas à margem do *Romanceiro* de Almeida Garrett», *Bol. Intern. de Bibliogr. Luso-Bras.,* VIII-I (1967), separata.

123 Entre los rasgos permanentes se destacan los versos: «— Deixae ir o Christiano que a mim não me deve nada, / leva-me a luz dos olhos, dou-lha por bem empregada» (y análogos); entre los variables, el motivo de asomarse la morita o judía a una ventana, torre, etc., sea para ver al cautivo embarcado, sea para disimular su dolor (o deshonra) ante los moros, sea para desafiar el decir de las gentes, sea para atraer un marido que repare el daño recibido, etc., o el de la «viola» que toma en mano, que también puede valer para expresar las más varias reacciones.

124 Además de la publicada en *RDTP,* XVIII (1962), 88, conozco otra versión de la Sanabria gallego-portuguesa, también de Hermisende, recogida por Aníbal Otero de boca de Santiago Rodríguez, 58 años (Diciembre, 1934); es algo mejor que la publicada. Otra versión de la Puebla de Sanabria sólo tiene de nuestro romance la escena del cautiverio (no hay «ama buena»; por el contrario, el cautivo mata a «la perra mora» y huye).

125 Además de las citadas en texto, contienen este pasaje y el rescate las de Lisboa, Ribatejo, Monsanto, Aldeia Galega da Merceana, Vellas, San Gonçalo. (En esta última, quizá por intervención del editor, se desdobla la acción contando primero que la hija del moro facilita la fuga del cautivo, provisto de consejos, y que la fuga falla, pues el moro le vuelve de nuevo al cautiverio; más tarde, la hija proporciona al cautivo el dinero para su rescate.)

126 La versión de Atalaia acaba (como la de Bejorís y las marroquíes) con las ofertas de la mora: «— Eu te darei cem dobrões, que eu tenho na minha algibeira; / tambero te darei uma egua que nunca perdeu carreira», pero se aparta de la línea general, al sugerir la fuga de los dos amantes: «Nunca vás pelos valles, nem tampouco pelas v'redas; / perro Moiro nos encontra, cortará nossas cabeças». en el lugar que suele figurar el consejo: «Diz-lhe que vas para a erva».

127 En el «Prólogo» de *Creación poética (7-9),* Bénichou afirma claramente: «El trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador, y la mejor forma de hacerlo es considerar un romance en la totalidad de sus versiones conocidas, antiguas y modernas, sin vacilar en detenerse,

a veces, en detalles y motivos accesorios, de cuya vida tradicional podemos aprender mucho respecto a la génesis de los textos poéticos orales. No es siempre fácil, ni siquiera posible en los más casos, reconstruir con seguridad la historia de un poema y sus variantes, y casi siempre nos tenemos que conformar con probabilidades y limitarnos a comprobar y comparar las diversas soluciones con que la tradición ha remediado una dificultad lógica o poética. Pero eso ya es mucho».

128 En mis trabajos de los años 60, reunidos en *Siete siglos* y en *Por campos,* aunque he seguido mostrándome más inclinado que Bénichou y que Di Stefano a llamar la atención sobre la capacidad de recuerdo de la memoria colectiva, también me he interesado muy insistentemente por la capacidad creadora de la tradición oral. Sobre todo, me he fijado en casos extremos, como la metamorfosis de un romance trovadoresco de Juan del Encina en un romance con argumento (véase, atrás, n. 63).

8. LOS ESTUDIOS CUANTITATIVOS Y LA CREACIÓN COLECTIVA

Considerados en conjunto los estudios que hemos reseñado en los apartados anteriores, podemos observar con satisfacción que, en los años sesenta, se ha ejemplificado, como nunca antes se había ejemplificado, la enorme creatividad de la poesía de transmisión oral, y se ha puesto de manifiesto cómo los cantores que se recrean con el canto de un romance van descubriendo o introduciendo en él nuevos sentidos, adaptando el contenido y el texto del viejo poema a las nuevas preocupaciones, a los nuevos gustos de una época nueva, de un ambiente nuevo. Ocasionalmente, se nos ha ilustrado también el no menos extraordinario poder retentivo de la memoria colectiva. Pero con estas observaciones apenas hemos avanzado en la caracterización, desde un punto de vista poético, de esa «nueva» poesía. Es cierto que Bénichou (1968) ha observado, de pasada, algunas «tendencias» de la tradición oral moderna, en general, o de una rama de la tradición, en particular. Baste recordar una nota característica del romancero portugués por él descubierta: la tendencia a introducir en los poemas una tonalidad elegíaca. Por mi parte, también he llamado la atención sobre los recursos utilizados para dramatizar la fría narración de un romance «erudito» (como *El sacrificio de Isaac)* y he examinado, con algún detalle, cómo el desplazamiento del foco de interés en un romance *(Helo, helo por do viene)* fomenta la metátesis de varios motivos que tienden a ser atraídos a la escena focal desde otras partes del romance, etc.**129**. Sin embargo, debemos reconocer que las peculiaridades de los poemas de tradición oral no han sido aún definidas y que estamos muy lejos de haber explicado el proceso de la transmisión colectiva o, lo que viene a ser lo mismo, la creación poética colectiva.

De ahí que me parezca muy digno de tenerse en cuenta el ensayo metodológico de Braulio do Nascimento de aplicar técnicas cuantitativas al análisis de la variación dentro de un romance (1964) **130**.

Do Nascimento está también convencido de que los romances sólo permanecen

en la tradición gracias a sus posibilidades de adaptarse a nuevas situaciones y sensibilidades; sólo existen en virtud de que cambian. Pero su modo de examinar la variación en el romancero oral moderno es muy diversa de las que veníamos considerando.

En vez de fijarse directamente en las creaciones poéticas más llamativas, a fin de comprender por qué el autor-legión inventa (como hace Bénichou), o de tratar de «leer» cada una de las versiones modernas de un romance dado como una estructura poética nueva (según propugna Di Stefano), Do Nascimento intenta «medir» matemáticamente la variación en un romance *(El veneno de Moriana* en 47 versiones exclusivamente brasileñas) estudiando, con criterios estadísticos, el vocabulario del *corpus* de textos reunidos, así como los índices de variación. Braulio do Nascimento distingue, desde un principio, entre la estructura y la variación verbales, de una parte, y la estructura y la variación temáticas, de otra. En un minucioso examen de la estructura verbal va llamando la atención sobre la extensión del vocabulario (número de semantemas en cada versión y en el conjunto de las versiones), sobre la frecuencia relativa de los varios tipos de vocabulario (predominio de los verbos, 55%, sobre los sustantivos, 41% notabilísima escasez de adjetivos, 4%), sobre la enorme variabilidad del vocabulario y sobre la mayor resistencia de los semantemas verbales a la variación, etc., y concluye por establecer un índice de variación con que medir la de cada octosílabo del romance. Al estudiar, después, los procesos de variación, destaca en primer término la relevancia de la participación emotiva del portador de folklore; pero sus observaciones se hacen mucho más detenidas al examinar la variación en el plano de la expresión. Según sus conclusiones, el fenómeno de variación es, básicamente, un proceso que atañe a la estructura verbal. Recursos como la anástrofe, la sinonimia, la aglutinación, el eufemismo, etc., permiten una constante variabilidad en la estructura verbal sin que la estructura temática llegue a alterarse.

El método estadístico ha permitido a Do Nascimento examinar la variación como un proceso que se identifica con la transmisión misma, y describirla, no en función de unos pocos ejemplos en que la invención reina señera sobre el recuerdo (como hacen Bénichou o Di Stefano), sino atendiendo a cómo se manifiesta en la totalidad de las versiones tradicionales de un romance. Esto me parece de interés

fundamental. El papel de la variación verbal, desatendido por la nueva crítica, recobra en este trabajo toda su importancia y llega a ser considerado como el punto de arranque de la incesante renovación de los poemas.

Estoy convencido que Do Nascimento está en lo cierto cuando considera que los cambios en la estructura verbal son mucho más constantes y más esenciales a la poesía de tradición oral que los cambios en la estructura temática, y que, frecuentemente, los cambios temáticos se explican como resultantes de las sucesivas modificaciones experimentadas por la estructura verbal. Sin embargo, creo que Braulio do Nascimento extrapola indebidamente sus observaciones cuando quiere inducir de sus datos que el fenómeno de la variación atañe sólo, básicamente, a la estructura verbal y que, en conciencia, no se puede hablar de la variación en la estructura temática del romance **131**.

No sé si esta conclusión se debe a haber usado como «muestra» estadística un solo romance o una sola rama de la tradición; pero me parece evidente que no puede generalizarse a la tradición romancística en conjunto. Aunque nos falten, por el momento, otras estadísticas que contradigan esa conclusión, los romances estudiados por Menéndez Pidal y por Galmés y por mí para destacar el interés de la «geografía folklórica» o los utilizados por Bénichou, por Di Stefano o por mí para mostrar la creatividad de la tradición oral son prueba más que suficiente de que la adaptación de un romance, en su peregrinación por el espacio y por el tiempo, a la realidad vivencial de los portadores de folklore no se reduce a la mera actualización de su estructura verbal. Con relativa frecuencia la renovación tiene su punto de arranque en la estructura temática y no son raros los casos en que el poema sufre una reorientación temática profunda**132**.

Pero si esa conclusión más general puede considerarse precipitada, las potencialidades del método estadístico quedan bien de manifiesto en el ensayo de Braulio do Nascimento y nos invitan a ampliar las investigaciones estadísticas considerando conjuntamente las varias ramas de la tradición en que se canta un romance y un conjunto de romances, en vez de uno solo.

Sin conocer el trabajo de Do Nascimento, cuatro estudiantes graduados de la University of Wisconsin realizaron en 1969 un trabajo de seminario colectivo (bajo mi dirección) en que intentaron una caracterización literaria del Romancero

tradicional mediante el estudio de 383 versiones de 18 romances distintos. Por una parte trataron de observar toda una serie de «caracteres de los poemas tradicionales»; por otra examinaron dinámicamente «la creación poética de la tradición» comparando las versiones modernas con sus antecesoras del siglo XVI (en unos casos con sus arquetipos no tradicionales, en otros con versiones quizá procedentes ya de la tradición oral). A pesar de sus naturales deficiencias, este trabajo escolar nos reveló algunas «tendencias» estilísticas del Romancero oral **133**.

El «corpus» manejado resultó insuficiente para medir varios de los caracteres estructurales estudiados (tipos de comienzo y de des enlace, por ejemplo), pero permitió hacer observaciones muy interesantes acerca de las proporciones de discurso directo.

El contraste entre las varias ramas de la tradición es en este punto bien significativo:

	Proporción de diálogo
Judíos de Oriente	49%
Judíos de Marruecos	55%
Cataluña	63%
Canarias	67%
Sur de España	67%
Norte de España	69%
América española	75%
Porttugal	80%

La importancia de estas cifras se subraya si tenemos en cuenta que los romances viejos tradicionales examinados tenían sólo un 50% de discurso directo y los romances viejos eruditos un 30%, y que los romances orales modernos derivados de los tradicionales viejos han desarrollado un 67% de diálogo (reduciendo la narración a sólo un 33%) y los derivados de los eruditos han logrado aumentar el diálogo hasta un 53%.

Estas cifras nos dicen claramente que el romancero oral moderno ha ampliado

sensiblemente la tendencia del romancero tradicional viejo a utilizar el diálogo para presentar vivamente, como ocurriendo ante nuestra vista, el drama que cuenta el poema. También nos evidencian que el romancero judeoespañol se mantiene aún muy próximo, en este aspecto estructural, al viejo, y que la tradición americana y la portuguesa son las más revolucionarias, las que están adaptando el romancero con mayor decisión a unos moldes poéticos nuevos.

Naturalmente, las cifras son datos que tenemos que interpretar poniéndolos en relación con observaciones de carácter diverso. El crecimiento del diálogo en las versiones portuguesas y su estabilidad en las marroquíes se relacionan, sin duda, con otro hecho observado: la tendencia de la tradición portuguesa a completar los romances con desenlaces extensos, en que se hacen explícitas las reacciones sentimentales del cantor ante el drama que se ha desarrollado en el romance, y la preferencia de la tradición judeo-marroquí por los finales abruptos o formularios. Por otra parte, el dialogar una escena es una invención dramatizadora que corre pareja con otros procesos innovadores. Baste recordar la tendencia de la tradición a escenificar lo que inicialmente era sólo una frase enunciativa. Por ejemplo un verso como: «quando en su casa le vido   como a rey le aposentaua», en el romance erudito de *Lucrecia,* puede convertirse en «Lucrecia le vido entrar   como rey le dio posada: / púsole silla de oro   con las cruces esmaltadas / púsole mesa de goznes   con los sus clavos de plata / púsole mantel de hilo   toallas de fina holanda / púsole a comer gallinas   a beber vino sin agua / con un negro de los suyos   mandóle a hacer la cama; / púsole cinco colchones   sábanas de fina holanda / púsole almohadón de seda   cobertor de fina grana».

En fin. Lo hecho hasta aquí es aún poco. Pero bastante para convencernos de que los estudios estadísticos, con su objetividad matemática, representan un camino nuevo para penetrar en la esencia de la poesía oral, para llegar un día a describir la Poética de la poesía de creación colectiva.

Este convencimiento adquirido al ver los resultados de 1969, me llevó, poco después, a formular, a raíz de otro curso-seminario en la University of California, San Diego (1970) [134], un programa de análisis de la estructura de los romances tradicionales con ayuda de una «computadora» electrónica [135]. El propósito del nuevo programa era, por un lado, describir la «lengua» (o sistema de comunicación

poética) del romancero; por otro, examinar cómo se reproducen los poemas, esto es, comparar las «estructuras» genéticamente emparentadas y tratar de descubrir en qué consiste la interacción de la herencia y el ambiente.

NOTAS 8. LOS ESTUDIOS CUANTITATIVOS Y LA CREACIÓN COLECTIVA.

129 Respectivamente, en Ias pp. 56-81 de *Por campos* (1970) y en las pp. 135-215 de *Siete siglos* (1969).

130 «Procesos de variação do romance», *RBFo, IV (1964),* 59-125. Trabajo seguido del titulado «As seqüencias temáticas no romance tradicional», *RBFo,* VI (1966), 159-190.

131 «Qualquer modificação da estrutura temática é resultante de sucessivas modificações na estrutura verbal. O fenômeno de variação se adstringe básicamente à estrutura verbal. Não se pode, portanto, em consciência, falar de variação no tocante à estrutura temática do romance», *RBFo*, IV (1964), 123. Posteriormente, en *RBFo,* VI (1966), 159, B. do Nascimento corrige su extrapolada conclusión admitiendo que la variación puede incidir también, en ocasiones, sobre la estructura temática.

132 Discuto por lo largo la importancia relativa de la variación que afecta a la estructura temática y de la variación verbal en mi comunicación «El romance tradicional, un sistema abierto», incluida en las pp. 181-205 de *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972) [véase, en el presente libro el cap. III].

133 Véase S. Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), pp. 167-179.

134 Previos a la utilización de ordenadores son otros trabajos de 1970 en que seguimos utilizando análisis estadísticos realizados «a mano». Cfr. D. Catalán, con la colaboración de T. Catarella, «El Romance tradicional, un sistema abierto», citado en la n. 132.

135 Esbocé el plan de conjunto en mi comunicación al *IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Salamanca, agosto-septiembre, 1971): «Hacia una Poética del Romancero oral moderno». El programa pudo iniciarse gracias a un «Research Grant» del Senado Académico de la University of California, San Diego, y a la colaboración del Computer Center de UCSD; en el año académico 1971-72 quedó finalizado el «Input» y la programación del estudio piloto; en 1972-73 obtuvimos ya algunos de los «datos secundarios» producidos mediante el ordenador. Describo el programa en el *Homenaje a la memoria de A. Rodriguez Moñino* (1975): «Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD», pp. 157-194 [véase en el presente libro, cap. IV].

9. ÉPICA O ROMANCERO. CONTINUIDAD TEMÁTICA Y DISCONTINUIDAD TIPOLÓGICA.

Bénichou dedica los tres primeros capítulos de *Creación poética* a las «génesis antiguas», esto es, a la creación de los romances viejos. Uno de ellos versa sobre un romance «fronterizo» (en verdad, bastante singular dentro de esa categoría), el de *Abenámar* (pp. 61-92), impreso repetidas veces en el siglo XVI bajo tres formas distintas **136**. Los otros dos tratan de romances de tema épico (los titulados «El destierro del Cid», pp. 13-39, y «El castigo de Rodrigo de Lara», pp. 40-60). Incidentalmente, al estudiar la tradición moderna, se refiere también a los orígenes de otro romance cidiano, *Helo, helo por do viene el moro por la calçada* (pp. 125-132). Según ya dijimos, este romance es el elegido por G. Di Stefano en *Sincronia* para ilustrar su método sincrónico-diacrónico, y en el primer capítulo de su trabajo (pp. 11-36) se ocupa del nacimiento y «prehistoria» del poemita.

Ni Bénichou ni Di Stefano niegan la posibilidad de un entronque de los romances viejos de tema épico con la tradición épica de los siglos anteriores, defendida a lo largo de toda su vida de investigador por R. Menéndez Pidal. Pero ambos consideran que esa dependencia es de importancia secundaría para el romancero (incluso para el de tema épico). Según Bénichou, si en algunos casos la continuidad textual entre ambas tradiciones puede llegar a ser probada, en otros muchos no es necesaria y hasta resulta muy improbable. El romance épico nace, las más de las veces, como

> «una creación nueva hecha sobre motivos antiguos desigual y desordenadamente recordados, en un momento en que florecían una nueva técnica de creación colectiva apoyada en series asociativas y un estilo poético original con su nuevo caudal de fórmulas y su preferencia por lo corto y lo intenso» (p. 59).

Al metamorfosearse en romancero, la antigua tradición épica se reorganiza libremente, dominada por «un espíritu y un modo de sentir hasta entonces ajenos a la poesía narrativa» (p. 59). Para Di Stefano, en la historia de la transmisión del

patrimonio poético procedente de la epopeya medieval, siempre será posible reconocer la existencia de un «momento» (diverso para cada romance) «en el cual, bajo una cierta organización narrativa y expresiva trasmitida por la tradición, interviene una voluntad estructurante» [137] nueva caracterizada por ese tipo de gusto, de sensibilidad y de ideología que reconocemos como propio del Romancero viejo (p. 36).

Por mi parte, subscribo sin reservas las conclusiones de Bénichou y de Di Stefano que tienden a realzar la discontinuidad tipológica entre los «nuevos» romances y las «viejas» gestas. Cuando una escena épica se metamorfosea en una escena romancística, la continuidad temática no impide que nos hallemos ante una obra estructuralmente diversa y, por tanto, básicamente nueva. Los romances épicos, recogidos en el siglo XVI, y los poemas épicos, de fines del siglo XII y principios del siglo XIII, o las refundiciones de esos poemas hechas a fines del siglo Xlll y principios del siglo XIV, difieren radicalmente en propósitos e inspiración, aunque con frecuencia pueda observarse entre ellos una continuidad de concepción, de motivos, de fórmulas lingüísticas y poéticas e incluso de elementos expresivos particulares. Sin embargo, no comparto el escepticismo de Bénichou y de Di Stefano respecto a la existencia de una tradición épica, esto es, de «refundiciones» varias de los cantares de gesta famosos (y, por tanto, de bastantes gestas perdidas), ni su desinterés por la «prehistoria» de los romances viejos, es decir, por el desconocido romancero medieval de tema épico.

Las hipotéticas refundiciones de los viejos cantares de gesta que postula Menéndez Pidal no son un expediente para «explicar», con prejuicios «tradicionalistas», las invenciones del romancero [138], son parte de una grandiosa restauración «arqueológica» levantada trabajosamente conjuntando toda la información directa e indirecta asequible. Ante la pérdida de casi toda la epopeya juglaresca (hecho nada sorprendente para quien conozca el vacío documental en que tiene que moverse toda investigación histórica de la Edad Media castellana), Menéndez Pidal tuvo que «reconstruir» la tradición épica castellana acudiendo al estudio filológico y comparativo de toda una serie de documentos y testimonios indirectos, que gracias a una continuada investigación en varios campos de trabajo más o menos conexos pudo llegar a reunir. Aunque soy el primero en afirmar que

hay que revisar esa restauración (contrastando de nuevo las piezas ensambladas y, quizá, reformando el plano del edificio)[139], me parece arriesgado (y hasta presuntuoso) desmontar en un determinado lugar su obra, sin revisar simultáneamente el conjunto de los problemas que tal acto plantea.

Los textos de los romances viejos de tema épico que la imprenta del siglo XVI nos salvó del olvido no son las redacciones primigenias de esos poemas, sino reelaboraciones tradicionales de los romances medievales (de los siglos XIV y XV) perdidos. Siempre que, por excepción, nos es dado leer, de un romance de tema épico, un texto algo más antiguo que la versión «vulgata» acogida en los Romanceros, nos encontramos con un poema que, en su estilo y en su contenido narrativo, se acerca más al modo de contar y a lo contado por la vieja epopeya que los textos tradicionales posteriores[140]. De esta observación (y otras), el «tradicionalismo» deduce que, si bien la mutación estilística de un tema tradicional, al ser acogido por el romancero, pudo ser ya muy notable, la «invención» de los romances viejos no debe, en general, concebirse como un acto puntual, ni como fruto, en cada caso, de la imaginación y el arte de un solo creador.

A mi parecer, para comprender cómo la materia épica renació en forma de Romancero importa determinar, en primer lugar, bajo qué estructura literaria llegaron las varias tradiciones épicas a los primeros cantores de los romances de tema épico [141]. Y también considero de fundamental interés tratar de averiguar cómo fue el romancero épico medieval, antecesor del romancero «viejo» que la recolección quinientista fijó en letras de molde.

Los romances elegidos por Bénichou para ilustrar su concepción de «lo que pudo ser la libertad refundidora y creadora en los primeros tiempos del romancero» son, desde luego, buenos ejemplos del abismo poético que separa a las escenas romancísticas épico-líricas de las correspondientes escenas de la epopeya. Sin embargo, no creo que todos ellos depongan contra una tradición textual ininterrumpida, como piensa Bénichou.

Según Menéndez Pidal[142], el romance de la *Muerte de don Rodrigo de Lara («A caça va don Rodigo   esse que dizen de Lara»*[143]) se basa en la gesta de *Los Infantes de Salas* (en su más tardía refundición[144]). El romance «rehace la venganza de Mudarra agrupando en una brevísima escena» «recuerdos inconexos»

«de algunos versos discontinuos» y «de múltiples incidentes» del «largo y lento» episodio épico. La narración de la gesta queda reducida «a un relámpago de sangre que ilumina instantáneamente una oscura selva de agravios, traiciones y venganzas». En la escena romancística no se da «ninguna repetición mecánica de versos» del texto épico; pero hay «completa coincidencia de sentido general, de giros, de tono y de algunas palabras». Bénichou cree preciso destacar (pp. 47-59) que la propia concepción del relato es en el romance muy diversa de la de la gesta: de ser una narración objetiva de cómo Mudarra castigó, por fin, a Ruy Velázquez, pasa a convertirse en el estudio de cómo el traidor un día siente aproximarse, de forma inexorable, la hora de la imprescindible expiación de su culpa. No hay duda que los motivos y detalles de la vieja gesta heredados por el romance adquieren, dentro de la estructura romancística, una función completamente nueva **145**; aunque el conocimiento del conjunto épico nos «aclare» la presencia en el romance de ciertos pormenores **146**, me parece también indudable que, para la comprensión del poema, no precisamos de tales aclaraciones. Pero, si tomamos el romance como ejemplo para explicar la metamorfosis de una escena épica en una escena romancística, esos pormenores cobran un valor especial.

Para Bénichou, *A caça* sólo conserva de la gesta «lo que podía saber cualquier persona que hubiera oído contar la leyenda de los Infantes y no hubiera olvidado su tema y sus personajes.» Creo que exagera. El romancista que reestructuró el episodio épico tenía ante sí algo más que una «tradición imprecisa». Los recuerdos de la gesta del siglo XIV que persisten en las versiones tradicionales del romance recogidas en el siglo XVI se explican mucho mejor suponiendo que el romancista había oído cantar la historia épica a un profesional de la poesía oral o la había leído en un manuscrito poético o cronístico (hipótesis, al fin y al cabo, nada extraña, si aceptamos que el romance pertenece a las «génesis antiguas», esto es, que formaba parte del caudal romancístico medieval). Por otra parte, no me parece necesario el olvido de la «expresión formal» del episodio épico, para que se llegue a la reestructuración característica de las versiones del romance recogidas en el siglo XVI; las metamorfosis sufridas (ante nuestra vista) por los romances juglarescos o trovadorescos en el curso de su transmisión oral nos muestran sobradamente que, dentro de una tradición textual ininterrumpida, pueden producirse supresiones

drásticas de sucesos y personajes accesorios, reorientaciones poéticas radicales y, lo que es más notable, una sustitución casi total de los viejos versos por otros de nuevo cuño [147].

En suma, como los textos quinientistas de *A caça* son versiones tradicionales de un romance nacido (probablemente) a fines de la Edad Media, que no nos es dado leer, carecemos de testimonios decisivos para saber si la mutación del lento y complejo episodio épico en fulgurante escena romancístíca es, en este caso, esencialmente la obra de un primer poeta romancista (como supone Bénichou, pp. 59-60) o si la repoetizacíón es el fruto de una metamorfosis lograda en varios impulsos, gracias a la colaboración de sucesivos cantores (como se comprueba para otros romances). Puesto que no es preciso suponer que todos los romances viejos tuvieran una génesis paralela (según nota razonablemente Bénichou), la solución del problema es imposible [148]. Pero, personalmente, no creo que el testimonio de *A caça* se oponga a una tradición textual ininterrumpida.

La dificultad de determinar, en casos particulares, si un romance heredó la materia épica del recuerdo directo de los versos de una gesta o a través de la lectura de las prosificaciones cronísticas resulta bien ilustrada por *Helo, helo*. Según Menéndez Pidal [149], este romance «reconstruye sobre nueva planta narrativa varias escenas muy épicas de la gesta de *Mio Cid,* mas a pesar de darles sesgo muy novelesco, conserva el sentido general del pasaje». Por mi parte, al examinar la deuda de *Helo, helo* respecto a la tradición cidiana pre-romancística (véase *Siete siglos,* pp. 137-145) me pareció posible que el poemita recogido en el siglo XVI hubiera nacido en el siglo XV como repoetización de un relato cronístico y no como adaptación de dos escenas de la **Refundición del Mio Cid* [150]. Pero, antes de admitir esa hipótesis, considero imprescindible estudiar, en conjunto (cosa que aún no he hecho) la **Estoria del Cid,* amañada en Cardeña, y sus fuentes historiográficas, épicas y legendarias. Aunque creo haber probado que el formador de esa **Estoria* caradignense aprovechó los relatos épicos reformando su narración con una libertad inconcebible para los historiadores alfonsíes, sigo considerando innegable la existencia, por lo menos, de una **Refundición del Mio Cid* (utilizada por esa **Estoria)* [151]*;* y por tanto, perfectamente admisible, en nuestro caso, que el romance se inspirase directamente en el relato épico, cuya concepción cómico-

heroica (suprimida por las Crónicas) parece recordar [152].

Tanto si el romancista oyó cantar (o leyó) los versos épicos, como si sólo conoció el más apagado relato de las crónicas, es obvio que dio un nuevo sesgo al episodio cómico-heroico, al introducir la estratagema del diálogo amoroso con que la hija del Cid entretiene al moro amenazador. Aunque ese intermedio no es sino el desarrollo romancístico de la conexión implícita entre las amenazas a las hijas del Cid en el mensaje de Búcar y la irónica interpretación que el Cid da a ese mensaje, cuando trata de alcanzar al moro fugitivo y le ofrece su amistad (o parentesco), es innegable que su aparición representa el acto decisivo en la transformación de la aventura épica en aventura romancesca [153].

A diferencia de los anteriores, el romance del *Destierro del Cid* («*¿De dónde venís, el Cid,   que en cortes no avéis entrado?*») nos es desconocido en versiones antiguas. Bénichou lo reconstruye a partir de 6 versiones de la tradición judeo-marroquí. Además de las citadas por Bénichou (las únicas hasta ahora publicadas), conozco otras 9 inéditas (5 de Tetuán [154] y 4 de Tánger [155]); pero, como suele ocurrir con la tradición de los sefardíes de Occidente, no ofrecen variantes de mucha importancia [156]. Mayor interés tiene una versión de Sevilla, recogida por M. Manrique de Lara (1916) de boca del excepcional romanceador Juan José Niño, el mejor testigo de una tradición andaluza [propia de las comunidades gitanas] extraordinariamente rica en romances «históricos» [157].

—¿Dónde habéis estado, el Cid,   que en la corte no habéis estado?
traéis la barba larga   y el pelo crespo y cano.
—Mí señor, he estao en frontera   con moritos peleando.
— Ya me lo han dicho, buen Fin, [...]
que grandes ciudades y villas   me han dicho que habéis ganado.
— Ahí las tenéis, mi buen rey,   las tenéis a vuestro mandato.
—Partidlas con rey Rodrigo,   que aunque es viejo, es bueno y largo.—
Partidlas, mi señor rey,   de esas que habéis heredado,
que éstas las he ganao yo   con el rigor de mi brazo.
Siempre lo habéis tenió, Fin,   con los reyes malhablado.
— Siempre lo habéis tenió, rey,   de lo ageno mandar mucho y largo.
Te destierro de mis tierras,   te destierro por dos años.
—Si vos me desterráis por dos,   yo me destierro por cuatro.—
Se ha ido para la frontera   y él mismo se ha desterrado.

Por lo pronto, nos muestra que estaba en lo cierto Bénichou (p. 36, n. 59) cuando excluía la posibilidad de que el romance hubiera sido elaborado por los judíos de Marruecos. La antigüedad del tema en la península se comprueba por la existencia de un romance sacro, *La gloria ganada* (asonancia *á.o*), que comienza volviendo a lo divino los versos del romance cidiano:

— ¿Dónde venís, buen Jesús,   tan rendido y tan cansado?
2 — Vengo de Jerusalén,   de rescatar los pecados.
En el camino me han dicho   que la Gloria habéis ganado.
4 Si la he ganado, señora,   buenos pasos me ha costado,
buenos martirios de azotes,   una lanza, con tres clavos
6 y una corona de espinas,   que el celebro me ha pasado.

Conozco versiones de León, Zamora, Salamanca y Cáceres **158**.

Bastaría la existencia de este romance a lo divino para garantizar que la escena inicial de nuestro romance fue famosa en el Siglo de Oro; pero, además, tenemos otros varios testimonios de ello. El verso

De dónde venís, el Cid,   que en cortes no abéis estado

se cita en una ensalada incluida en un Cartapacio de Pedro de Penagos, de la primera mitad del siglo XVII **159**. En *La pobreza estimada* (Parte 18ª, Madrid, 1623, f. 29b) Lope de Vega, glosando la idea de que hidalgo y pobre son vocablos que andan siempre asidos, comenta:

¿No sabes que el rey Fernando
al Cid una vez pedía,
que de frontera venía
gran riqueza publicando,
que diesse al de Ordóñez algo,
y que proseguía luego:
Que sabed, Cid, que don Diego,
aunque pobre, es buen hidalgo?

y Góngora, en una «Dézima amorosa» *(Obras,* Madrid, 1627, f. 56a), dice a don Diego de Córdoba:

No os *diremos, como al Cid,*
que en cortes no avéis estado,
porque, aunque dissimulado,
sé que venís de Madrid.

Bénichou estudia cuidadosamente las fuentes del romance marroquí (pp. 17-34). Comprobando y ampliando anteriores observaciones de los eruditos «tradicionalistas» [160], llega a la conclusión de que las versiones judeoespañolas combinan toda una serie de motivos de varios romances cidianos famosos *(Por Guadalquivir arriba* [161], *En Santa Gadea de Burgos* [162] *y Por las almenas de Toro* [163]), algunos otros motivos o versos inspirados o tomados de romances tradicionales varios no conexionados con la figura del Cid, y posiblemente ciertos recuerdos directos de carácter épico-cronístico.

> «Estas probables fuentes —declara Bénichou— dan cuenta del romance entero, que aparece como una especie de centón de citas o recuerdos tradicionales. Lo notable en este caso es que no se trata de un romance contaminado en sus detalles por otros romances, sino de una serie de préstamos de la cual surge un poema original» (p. 35).

Esta valoración del romance me parece básicamente correcta, aunque la formación de *¿De dónde venís, el Cid?* sea, a mi juicio, algo más simple de lo supuesto por Bénichou. Alguno de los motivos que Bénichou acoge en su versión facticia es un préstamo o contaminación reciente, que sólo aparece en una minoría de las versiones marroquíes [164]; y los restantes influjos de romances no cidianos que señala no son muy claros [165]. Tampoco lo son las posibles conexiones directas con las leyendas épico-cronísticas.

Bénichou opina que la curiosa elaboración de *¿De dónde venís, el Cid?* «nos obliga a reflexionar sobre lo que pudo ser la libertad refundidora y creadora en los primeros tiempos del romancero» (p. 37), pues considera evidente que el romance «fue creado cuando estaban todavía vivos en las memorias los textos poéticos y datos legendarios de la tradición épica de España, es decir, en un tiempo relativamente próximo a la época de poetización inicial en la cual nació el romancero viejo» (p. 36). Pero, en su estudio, no encuentro ninguna prueba de la «vejez» de ¿De *dónde venís, el Cid?* Las conexiones del romance con la poesía épica me parecen totalmente ilusorias [166]. Contra lo que Bénichou supone, la escena no ocurre en las Cortes de Toledo (del *Mio Cid y* de su **Refundición,* prosificada y novelizada en las crónicas), ni el conde Ordóñez, a quien el rey quiere favorecer con parte de las ganancias del Cid, es Garcí Ordóñez, su mortal enemigo (pp. 19-20). La

cita de Lope nos asegura que el conde pobre, pero buen hidalgo, es Diego Ordóñez, el famoso retador de Zamora. Por otra parte, la construcción sintáctica del verso textualmente citado por Lope cuadra mejor en un romance compuesto en el Siglo de Oro que en un romance «viejo» procedente de la tradición medieval.

A mi modo de ver, *¿De dónde venís, el Cid?* ilustra bien cómo «una acumulación de recuerdos» de la leyenda cidiana, tal como la recordaba el Romancero del siglo XVI, puede engendrar un nuevo romance, un poema original, en que los antiguos episodios y versos adquieren «una nueva cohesión afectiva y estilística» en torno a la figura tradicional del «vasallo oprimido y rebelde» (cfr. pp. 37-38) **167**; pero no puede servirnos de ejemplo de la «recreación libre (amplia metamorfosis, y a veces mutación, del patrimonio tradicional) que fue en sus principios el romancero» (p. 39), pues todo inclina a pensar que se compuso en pleno siglo XVl y que su tradicionalidad nada tiene que ver con la del romancero medieval de inspiración épica.

NOTAS 9. ÉPICA O ROMANCERO. CONTINUIDAD TEMÁTICA Y DISCONTINUIDAD TIPOLÓGICA

136 Reservo para otra ocasión el estudio de este romance y el comentario a las consideraciones de Bénichou. Aprovecho, en cambio, la ocasión pαrα rectificar una afirmación de A. Rodríguez Moñino en su documentado libro *La Silva de Romances de Barcelona, 1561* (Salamanca, 1969), pp. 90-95. Al detallar el contenido del *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550) «nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes», cae en el error de decir:

«*Supresiones*. Cuatro textos quita radicalmente sin decirnos la motivación: / 146 Abenamar, Abenamar / 124 Cada día que amanece / 204 Por estas cosas siguientes / 57 Yo me estaba en Barbadillo. / La desaparición de *Por estas cosas siguientes* es la única que parece lógica ya que no se trata de un romance propiamente dicho y, según se indicaba en el *Cancionero s. a.,* se puso tan sólo porque quedaban en el volumen algunas páginas en blanco y no halló Nucio romances para ellas, pero la de los otros textos no se nos alcanza». Idénticas palabras en *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550), edición, estudio bibliográfico e índices por A. Rodríguez Molino (Madrid, 1967), p. 25. En verdad, 146 *Abenámar* debiera incluirse entre los «Textos mejorados», pues aparece «completado» en el romance que comienza 217 *Por Guadalquiuir arriva* (donde el v. 3 dice: «Abenámar Abenámar, Moro de la Morería»). Semejante es el caso de *124 Cada día que amanece* cuya versión enmendada es 211 *Día era de los reyes* (donde el v. 6 dice: «Cada día que amanece veo quien mató a mi padre»), y el de 57 *Yo me estaua en Baruadillo* incorporado al que comienza *214 A Calatraua la vieja* (a partir del v. 57: «Yo me estaua en Baruadillo en essa mi he-

redad»); sobre este último caso, cfr. *Romancero Tradicional,* II, 102-104 y 122.

137 «In cui su una certa organizzazione narrativa ed espressiva trasmessa dalla tradizione è intervenuta una volontà strutturante».

138 Como parece creer G. Di Stefano *(Sincronia, p. 35).*

139 Como consecuencia de mis estudios sobre las Crónicas Generales, he revisado algunos aspectos de la reconstrucción tradicional en los artículos citados en la n. 151 y en «El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio», *Romania,* LXXXIV (1963), 354-375. Cfr. también *RTLH,* II, 260-265. [Ahora puedo remitir al lector a dos obras en que reviso los conocimientos historiográficos en que se fundamentaba toda la reconstrucción pidalina de la Epopeya medieval castellana: *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución* y *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo,* respectivamente, «Fuentes cronísticas de la Historia de España», V y IX, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Autónoma de Madrid,1992 y 1997].

140 Casos bien llamativos son la versión manuscrita, entre 1495 y 1510, del romance cidiano *En Santa Águeda de Burgos,* en comparación con la versión incluida en el *Cancionero s. a.* (cfr. *RFE*, 1, 1914, 357-377); la versión de la *Huida del rey Marsín* que empieza: *Ya comiençan los franceses con los moros pelear* (de los pliegos sueltos *Dic ARM* 579 y 990), en relación con la vulgata *Domingo era de ramos* (cfr. *RFE*, IV, 1917, 170-182); la versión manuscrita de *Por los caños de Carmona,* respecto a la que empieza: *Tan claro hace la luna,* publicada en el *Cancionero* de Amberes (cfr. R. Menéndez Pidal, «La *Chanson de Saisnes* en España», *Mélanges Mario Roques,* I, 1951, 229-244); el fragmento manuscrito del siglo XVI de *Castellanos y leoneses* (cfr. *RTLH,* II, 7 y 15); etcétera.

141 No hay duda de que las Crónicas sirvieron, en ocasiones, de intermediarias entre la poesía épica y la poesía romancística desde antes del nacimiento del romancero erudito, netamente cronístico, de mediados del siglo XVI. En otros casos, en cambio, los romancistas (bien sean los profesionales de la poesía oral, bien sean los «sujetos folklóricos») parecen haber creado los romances a partir de las propias gestas.

142 *Romancero Hispánico,* I (Madrid, 1953), 229-234.

143 P. Bénichou utiliza las versiones reunidas por R. Menéndez Pidal en *RTLH,* II, pp.149-151. A. Rodríguez Moñino ha notado *(La Silva de Romances de Barcelona, 1561* [Salamanca, 1969], pp. 129-130) que, al ser reproducida la versión de la *Primera Parte de la Silva de varios romances* (Çaragoça, 1550), procedente del *Cancionero de Romances* (Anvers, s. a.), por las ediciones de Barcelona, 1550, y Barcelona, *1552,* se hicieron en ella varias correcciones. En *RTLH* sólo se citaban las variantes de Barcelona, 1550, que son las más notables (y aberrantes). Ninguna de las enmiendas de los editores es de origen tradicional.

144 La *Crónica de 1344* y la *Versión Interpolada de la Crónica General Vulgata* (copiada en 1512)

nos dan a conocer, con todo detalle, el texto de la *Refundición de los Infantes de Salas* (¿de comienzos del siglo XIV?). Cierto *Arreglo toledano de la Crónica de 1344,* de hacia 1460, parece reflejar, en sus retoques, el conocimiento de un texto poético más tardío. Pueden leerse estos textos cronísticos en R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, 1951 [2ª ed., 1980]), pp. 223-226, y *La leyenda de los Infantes de Lara*, Y reimpresión y apéndices (Madrid, 1970).

145 Podría servir de ejemplo el motivo de la caza y la pérdida del azor o azores (que sólo interesa a Bénichou, p. 51, como muestra de fórmula que no significa nada a la hora de probar el parentesco real de los textos). Tanto en la gesta como en el romance, el carácter fatídico de la caza «prenuncia agoreramente el desgraciado sino de Ruy Velázquez» *(RTLH,* II, 153); pero, mientras en el lento relato épico el episodio de la caza es sólo un incidente en la interminable persecución del traidor y su hueste por Mudarra y los suyos a través de los campos de Castilla, en el romance sirve para montar el escenario en que el traidor, sólo y desarmado, es sorprendido por Mudarra.

146 Las amenazas previas de don Rodrigo al «hijo de la renegada», la afirmación: *«Espero* aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada», la alusión a la muerte de los infantes cuando los personajes se preguntan los nombres, el doble nombre *Mudarrillo — Gonçalo Gonçalez* del vengador, etc. Véase *RTLH,* II, 152-157.

147 Pueden servir de ejemplo las versiones tradicionales del romance de *El Conde Dirlos* (véase *RTLH,* III, 150-180; cfr. A. Galmés y D. Catalán, «El tema de la Boda Estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *VR*, XIII, 1953, 66-98), las de *Después que el rey don Rodrigo* (véase *RTLH,* I, pp. 62-77), las de *Yo me estava reposando* (véase *Por campos,* pp. 18-34 y 39-47) y las de Si *se partiera Abraam* (véase *Por campos,* pp. *56-67).*

148 Si es cierto que, en una mayoría de casos, no podemos documentar las etapas de la metamorfosis, también es cierto que nunca podemos leer la forma primera de los romances tradicionales viejos de tema épico (o, por lo menos, no podemos saber si la versión o versiones impresas en el siglo XVI reflejan bien el arquetipo del romance o son el resultado de la reelaboración oral).

149 *Romancero Hispánico,* I (Madrid, 1953), pp. 226-229.

150 El romance depende, evidentemente, de las manifestaciones tardías de la leyenda cidiana y no del viejo *Mio Cid*. Aunque es probable que las amenazas del mensaje de Búcar fueran en el poema conservado más ricas en motivos que lo que nos deja ver el resumen de la *Versión crítica de la Estoria de España o Crónica de veinte reyes* (nos falta el texto poético, por pérdida de una hoja en el manuscrito copiado por Per Abbat) y, por tanto, semejantes a las que resumen la *Interpolación* a la *Primera crónica general y* la *Crónica de Castilla,* no por ello podría el *Mio Cid* viejo ser la fuente del romance, pues en él la competencia entre los caballos se resuelve a favor de Babieca y el moro es alcanzado por el Cid «a tres braças del mar», antes de que logre embarcarse. En consecuencia, el romance o se inspiró en las crónicas o en la **Refundición del Mio Cid* utilizada por la **Estoria del*

Cid caradignense que esas crónicas reproducen: «Si aceptamos que la **Estoria del Cid* caradignense reelaboró el episodio de la fuga de Búcar para hacerlo compatible con la victoria del Cid, después de muerto, sobre el propio Búcar (procedente de la **Leyenda de Cardeña),* lo cual no es imposible, el romance habría nacido en el siglo XV como repoetización de un relato cronístico» *(Siete siglos,* p. 144). También G. Di Stefano (pp. 30-32), apoyándose en A. Coester *(RH* XV [1906], 98-211), supone que las crónicas restablecieron la verdad, quizá por influjo del Toledano. La hipótesis más moderna de R. Menéndez Pidal, en *Romania,* LXXXII (1961), 145-200, según la cual habría habido *un proto-Mio Cid* más verista, en que Búcar se embarcaba (como en las manifestaciones tardías de la leyenda), no me convence (es «indiscutible», al ser una hipótesis basada sólo en un prejuicio); además, no atañe al problema de los orígenes del romance, el cual, en caso de tener fuente épica, enlazaría con la **Refundición* más tardía.

151 Véase «Poesía y novela en la historiografía de los siglos XIII y XIV», *Mélanges Rita Lejeune, I* (Cembloux, 1969), 429-441 (en especial, *431-435).* Interesa también, para el problema de la **Estoria* caradignense, mi trabajo anterior: «Crónicas generales y cantares de gesta. El *Mio Cid* de Alfonso X y el del Pseudo Ben Alfaraŷ», *HR*, XXXI (1963), 195-215 y 291-306. [Uno y otro pueden leerse en el primero de mis libros citado en la n. 139: *La Estoria de España,* cap. VI, pp. 139-156 y cap. IV, pp. 93-119].

152 Según destaca, con razón, R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* I, p. 228. Cfr. *Siete siglos,*pp. 144-145.

153 La tradición oral, desde fines del siglo XVI, se dedicará a ampliar este episodio puramente romancístico, interesándose cada vez más en los problemas implícitos en el diálogo de amor ficticio: obediencia frente a lealtad, ingenio frente a engaño, pudor frente a desenvoltura, amor frente a ironía, etc.

154 Tetuán *b*: Colecc. E. Silvela, 1905-06; Tetuán *c*: Recogida por M. Manrique de Lara, 1915; Tetuán *d*, e: Cantadas por Preciada Israel (34 años) y por Sahra Levi (63 años), recogidas por M. Manrique de Lara, 1916; Tetuán *f* Recogida por mí en abril de 1948.

155 Tánger *b, c, d, e:* Cantadas por Hanna Bennaim (70 años), dos textos, Hola Gabbay (44 años) y Messodi Azulai (24 años), recogidas por M. Manrique de Lara, 1915. Conozco además entera la versión de Tánger *a*, recogida por J. Benoliel, hacia 1904-05, que R. Menéndez Pidal reprodujo parcialmente en su «Catálogo del romancero judío-español» (1906).

156 Comprueban, sin embargo, la escasa difusión de una contaminación que Bénichou acogió en su versión facticia (véase nuestra n. 164); Ia inseguridad en el orden de varios de los motivos (la colocación de los vv. 17-18 de la versión facticia de Bénichou es inadmisible, pues ninguna versión los sitúa en ese lugar, sino tras 8 ó tras 23); la rareza de la escena en que el conde Ordóñez trata de prender al Cid, y la tradicionalidad de los versos: «Si como estaba de diez,   estuviera de quince años, / la cabeza entre los hombros   al suelo te la he arronjado» (que Bénichou pensaba privativos de una sola versión).

157 Cfr. *Siete siglos,* p. 167, n. 51; *RTLH,* I, pp. 62-245*; Por campos, p.* 132, n. 25.

158 *V*ersiones de La Bañeza (León); Villalpando, Bermillo de Sayago y Fermoselle (Zamora); Garci Hernández y Fuenteaguinaldo (Salamanca); Alcuéscar (Cáceres). 159 Bibl. de Palacio, *2-B-10 [= II-1581],* t. V, f. 96 v.

160 Aparte de los comentarios con que A. Sánchez Moguel ilustró las dos versiones por él publicadas (*RF,* XXIII, 1907, 1087-1091), véanse las opiniones de R. Menéndez Pidal en *Cultura española,* IV (1906), 1061, y de S. G. Armistead y J. Silverman en *Sefarad,* XXII (1962), 391, n. 16 (citadas por Bénichou, 13-14).

161 Incluido en un pliego suelto del siglo XVI: *Maldiciones de Salaya... con un romance de conde Eerman* [*sic*] *Gonçalez y otro del Cid* (Bibl. Nac., Madrid, R. *3624).*

162 Aunque los versos famosos «Por besar mano de rey...» pasaron al tema de la *Jura en Santa Gadea* desde el romance *Cabalga Diego Laínez* (basado en la gesta de *Las mocedades),* la fuente de *¿De dónde venís, el Cid?* es, sin duda, *En Santa Gadea de Burgos,* pues sólo en este romance sigue la orgullosa respuesta del Cid: «Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro». Claro está que los tres versos eran tan famosos que no hay necesidad de pensar en un influjo de *En Santa Gadea de Burgos* como romance completo. Contra lo que afirma Bénichou (pp. 27-29), la unión del tema de la Jura en Santa Gadea con el del Destierro ocurría ya en la **Refundición del Mio Cid* conocida por la *Crónica de Castilla* (en el tránsito del siglo XIII al siglo XIV); la posposición del rencor del rey, en el relato cronístico, es una imposición de las fuentes históricas *(Historia Roderici)*; *los* versos épicos, de una y otra escena, pueden leerse en mi trabajo «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV», *Mélanges Rita Lejeune,* I (Gembloux, 1969), 434-435 [y, mejor, en *La Estoria de España,* cap. VI, pp. 149-150].

163 Incluido en un Pliego Suelto del siglo XVI: *Siguense siete romances sacados de las historias antiguas de España. El primero dize: Por los campos de Xerez...* (Bibl. del Escorial, *53-1-37).* Bénichou (29-32) desconoce la existencia de este pliego (aunque fue descrito por el P. Benigno Fernández en *La Ciudad de Dios,* LVII, 1902, 601-607). De este mismo pliego lo tomó seguramente J. de Timoneda para su *Rosa Española* (Valencia, 1573*),* según confirman otros romances (cfr. *Siete siglos,* pp. 17-19). El romance de *Las almenas de Toro* gozó, sin duda, de vida tradicional desde antiguo, pues las versiones orales modernas de los judíos de Marruecos y Oriente y de Portugal no derivan del texto dramatizado por Lope de Vega en su comedia de *Las almenas de Toro* (contra lo que ha afirmado, repetidamente, M. Alvar, «Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí» , *RF,* LXIII [1951], 282-305, *y Poesía tradic.,* 1966, p. XI), sino de un prototipo desconocido anterior, según ha puesto de manifiesto P. Bénichou, en *BHi,* LXIII (1961), 217-248 y en *Romancero judeo-esp.,* pp. 319, 324-325. Sin embargo, la tradición moderna no nos vale para confirmar la tradicionalidad del final de la versión del pliego suelto (y de Timoneda), que es la parte emparentada con *¿De dónde venís, el Cid?*

164 Frente a lo que supone Bénichou (pp. 32-34), creo que los versos sobre el Cristo figurado en la

más chica de las tiendas y el preciado rubí que el Cristo tiene en la cabeza (vv. 24-26 de su texto facticio) no surgieron «en el curso de la elaboración del *Destierro del Cid*». Sólo figuran en 7 de las 16 versiones marroquíes, y en cambio aparecen idénticos en 11 de las 13 versiones de *Cercada está Santa Fe* (asonancia *a.o)* recogidas en Marruecos (cfr. *Siete siglos,* pp. 101-106). En una de las versiones del *Destierro,* después de estos versos, siguen otros cuatro más tomados de *Cercada está Santa Fe.* Como ambos romances hablaban de tiendas «de terciopelo y brocado», el préstamo se pudo producir en cualquier momento.

165 La supuesta deuda *a Con cartas y mensajeros (o* romances derivados) y a *Castellanos y leoneses* (pp. 20-23) es innecesaria. La semejanza de los pasajes comparados no es grande y los versos que figuran en las versiones marroquíes de *¿De dónde venís, el Cid?* son de tan escaso relieve que pueden no tener una fuente concreta.

166 Bénichou sólo cita dos episodios épico-cronísticos que han podido influir directamente: los incidentes de las Cortes de Toledo, procedentes del *Mio Cid* (pp. 19-20), y el destierro del Cid por el rey don Sancho al volver de su embajada a Zamora, según el *Cantar del rey don Sancho* (pp. 19-20). Respecto a este destierro, interrumpido por el arrepentimiento del rey, Bénichou comenta: «No se puede afirmar con seguridad que el romance haya recordado la tradición conservada en las crónicas». Menos claro aún es el influjo de las Cortes de Toledo, según decimos en texto. Naturalmente, *¿De dónde venís, el Cid?* hereda algunos motivos épico-cronísticos a través de los romances cidianos en que se inspira. Pero eso nada prueba respecto a su fecha de composición.

167 Cabe citar algunos casos posiblemente paralelos. Bénichou, al tratar de *El Conde Olmos (Romancero judeo-esp.,* pp. 334-338), sugiere que este romance puramente folklórico pudo nacer como una combinación original de motivos poéticos sueltos pertenecientes al folklore universal. También nota que el «maravilloso poema» *Yo me levantara, madre* «está hecho casi todo con versos o hemistiquios de uso común en el romancero tradicional o en la lírica antigua» *(Romancero judeo-esp.,* pp. 357-359). Estos romances tienden a adquirir argumento novelesco en el curso de su transmisión tradicional (cfr., respecto al último, M. Alvar, «Patología», 1958-59, artículo no tenido en cuenta por Bénichou). Algo semejante es el caso del romance tradicional de *El Enamorado y la Muerte,* creado a partir de dos romances trovadorescos *(Por campos,* pp. 13-55). Esta posibilidad, todavía mal conocida, de que una narración romancística haya adquirido su argumento en el curso de su transmisión oral, requiere nuevas exploraciones, pues viene a complementar el proceso contrario, mejor conocido, de transformación por fragmentismo.

10. EL ROMANCE TRADICIONAL Y LA REELABORACIÓN ORAL COLECTIVA.

Para el lector moderno, el Romancero «viejo» es, sin duda, el *corpus* de textos anónimos romancísticos salvados del olvido por la imprenta del siglo XVI en los pliegos sueltos y cancioneros de romances. Nos consta, es cierto, que durante el siglo XV (al menos desde 1420) el romancero «viejo» existía ya, floreciente, como poesía cantada; pero, salvo rarísimas excepciones, desconocemos los textos de ese romancero medieval (aunque tengamos noticia de muchos de sus temas). Por otro lado, cuando el romancero hace su aparición en la literatura —al ganar el aprecio en el siglo XV de los medios cultivados cortesanos y al ser utilizado por los poetas y músicos de formación trovadoresca—, constituye ya un «género» complejo: junto a los romances «viejos» creados por los profesionales del espectáculo poético cara a un público al que pretenden entretener con sus narraciones (romances *juglarescos*), hallamos otros romances, también «viejos», cuya estructura y estilo deben mucho a la transmisión y reelaboración oral colectivas entre «las gentes de baxa e servil condición» que con ellos «se alegran» (romances «tradicionales»); y, al lado de unos y otros, abundan los romances de nueva invención que reproducen o imitan el arte de los juglarescos y de los tradicionales. La escasez de textos del siglo XV, la diversidad de temas y fuentes de inspiración, la disparidad de ambientes socio-culturales en que los romances nacen o se cantan, hacen especialmente difícil determinar qué debe el romancero de principios del siglo XVI a una escuela de poetas «populares», qué a modelos ultrapirenaicos de la balada occidental, qué a los gustos colectivos de los cantores profesionales y qué a la intervención de poetas y músicos de la escuela trovadoresca.

Esta dificultad no debe, sin embargo, desanimar a los estudiosos. Sólo, sí, hacernos especialmente tolerantes y receptivos respecto a los más variados puntos de vista. Únicamente mediante la contribución de investigaciones múltiples, ideológica y metodológicamente muy diversas, se podrá ir aclarando la génesis medieval del esplendoroso romancero «viejo» del siglo XVI.

Más asequible al estudio es, sin duda, la capacidad recreadora de la transmisión oral (en los últimos cinco siglos). Hoy abundan los estudios de la «composición formulística», de la refundición de los temas poéticos en el acto de su ejecución por parte de los profesionales de la literatura oral. Pero el romancero tradicional no se renueva —por lo menos modernamente— de esa forma, sino a través de la colaboración, más modesta, pero no menos eficaz, de cada uno de los individuos que forman el autor-legión. Los «sujetos folklóricos» que contribuyen a recrear poéticamente los romances tradicionales, no son unos pocos individuos que asumen el papel de portavoces de la comunidad, sino los múltiples cantores que lo transmiten de una generación a otra (y de un lugar a otro), según nos lo evidencia el estudio comparativo de las versiones en aquellos casos en que las manifestaciones de la poesía oral, que han perdido su esencial carácter fugitivo por obra de un colector o impresor que las fijó por escrito, son bastante numerosas como para darnos idea precisa de la lenta labor de reinvención.

Como P. Bénichou ha visto bien, lo que confiere interés excepcional al estudio de las múltiples versiones de un mismo poema de tradición oral es la posibilidad de ver nacer y vivir la poesía a través de los tanteos, variantes y rehacimientos del autor-legión, que la comparación de unas con otras nos pone de manifiesto; pues, en la creación «colectiva», pugnan y se combinan «la materia heredada y la iniciativa creadora, las asociaciones mecánicas y la intención estética, las dudas racionales y las tentaciones oscuras», de un modo análogo a como pugnan y se combinan, inasequibles a la observación, en la mente del escritor.

III. EL ROMANCE TRADICIONAL, UN SISTEMA ABIERTO (1971)

Repetidas veces se han señalado «algunas» diferencias entre la Poética de la poesía tradicional y la de la poesía «literaria» pero, en verdad, es poco lo que aún sabemos respecto a las características de un poema tradicional, respecto a las peculiaridades —indudables, pero no obvias— de los poemas de tradición oral.

Creo que la caracterización del romancero tradicional puede y debe hacerse combinando varías metodologías. Una de ellas consiste en destacar, a través de casos ejemplares máximamente ilustrativos, ciertas peculiaridades de los poemas de tradición oral. Es la más empleada y ha dado resultados muy dignos de consideración. Otra, aún poco trillada, estriba en examinar una «muestra» representativa del romancero y observar en ella, objetivamente (acudiendo cuando es preciso a la estadística), las tendencias mayoritarias. Aunque los ejemplos «patentes» ofrecen la ventaja de atraer con facilidad el asentimiento, no hay duda de que los datos estadísticos, con su objetividad matemática, resultan, a veces, más demostrativos. Por ello me he propuesto últimamente examinar el proceso de la trasmisión oral, o lo que viene a ser lo mismo la creación poética colectiva, realizando todo un conjunto de variadas mediciones.

Como estudio piloto de las posibilidades de esta forma de aproximación a los textos he elegido el examen de un romance fronterizo caballeresco *(Don Manuel de León y el moro Muza)* para el cual he contado con la colaboración de T. Catarella. Naturalmente, las conclusiones derivadas del estudio particular de un romance (y con un número de versiones muy pequeño procedentes de un área geográfica muy limitada) no serán generalizables a todo el Romancero, como lo son, sin duda, las observaciones hechas sobre un amplio conjunto de romances **1**. Pero, aun así, las cifras reunidas me parecen muy significativas y constituyen una invitación a extender este tipo de estudios a un *corpus* romancístico más amplio.

NOTAS III. EL ROMANCE TRADICIONAL, UN SISTEMA ABIERTO (1971)

1 Cfr. S. Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en El Romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 167-179.

1. EL ESTUDIO SINCRÓNICO

En nuestro trabajo hemos comenzado por comparar entre sí las cinco versiones recogidas de la tradición oral en la primera mitad del siglo XX, todas cinco procedentes de Cantabria [2] (examen sincrónico), y después las hemos confrontado con el texto viejo del romance, tal como nos lo dan a conocer varias versiones, no muy dispares, impresas en el siglo XVI [3] (examen diacrónico). A todo lo largo del estudio hemos prestado atención a la estructura temática, fijándonos en los varios «actos» y «escenas» en que se organiza la historia dramática, en los segmentos temáticos y, sobre todo, en las unidades mínimas de contenido (que hemos llamado elementos mínimos de información); también hemos examinado la estructura verbal, utilizando como marco de observación el octosílabo [4], y finalmente la estructura poética, limitándonos a considerar la asonancia, las fórmulas y el papel representado por el discurso directo. Tanto en el examen sincrónico como en el examen diacrónico, para entender mejor cómo se transmite un romance y en qué consiste la actividad creadora de la tradición oral, hemos optado por estudiar primero la capacidad retentiva de la memoria comunal. A diferencia de la capacidad de invención, la capacidad de recuerdo se deja medir fácilmente, contabilizando las relaciones observadas entre las varias versiones. Con el objeto de medir el grado de permanencia de la estructura temática, hemos elaborado una lista de todos los elementos mínimos de información presentes en las distintas versiones del romance. En el plano verbal, hemos utilizado una escala de cuatro grados, A, B, C, D, para distinguir entre octosílabos idénticos[5] (A), octosílabos casi iguales[6] (A+B), octosílabos semejantes, en que la memoria textual de un prototipo común es evidente[7] (A+B+C) y octosílabos emparentados, en que se percibe alguna relación en el plano verbal [8] (A+B+C+D). Sólo una vez examinada la transmisión oral en lo que tiene de conservación de una estructura (temática, poética y verbal), nos hemos aplicado a analizar tipológicamente las innovaciones y su impacto en esta estructura heredada. Aunque la medición de tal impacto resulta, a veces, difícil, hemos procurado también reducir la variación a expresiones numéricas, con el fin de

comparar unos datos con otros.

Me limitaré en esta exposición a entresacar algunas de las observaciones que creo más significativas.

En el estudio sincrónico, la comparación (por parejas) de las versiones modernas pone a nuestra disposición algunas cifras que merecen ser comentadas. Ante todo, y como era de esperar, resulta claro que la proporción de *elementos mínimos de información* comunes a dos versiones cualquiera es mucho mayor que la proporción de octosílabos comunes (A+B): por término medio, dos versiones coinciden en un 41,4% de sus *elementos mínimos de información* y sólo en un 21% de sus octosílabos. Sin embargo, el parentesco en el plano verbal de las varias versiones no es ostensiblemente menor que su parentesco en el plano del contenido: como media, los octosílabos relacionados en mayor o menor grado desde el punto de vista verbal (A+B+C+D) constituyen el 42% de los octosílabos del romance y la media de los semejantes (A+B+C) alcanza el 35%. Estas cifras nos evidencian que los cantores o portadores del romancero moderno no retienen simplemente la estructura temática de un romance (según se nos ha dicho que hacen los profesionales de ciertas escuelas juglarescas como la serbo-cróata), sino también la estructura verbal, esto es, el texto del poema, aunque esa estructura esté alterada por la variación. Si dudáramos que la transmisión oral se realiza mediante un proceso de memorización del texto, bastaría observar que dos versiones máximamente emparentadas (como las de Pe y PP) tienen un 73% de octosílabos casi iguales (A+B) y un 54,5% de octosílabos idénticos (A) [9]

Ahora bien, esta transmisión textual no impide que la variación verbal pueda llegar a ser extraordinaria. Las cinco versiones modernas de Don Manuel sólo poseen en común un octosílabo casi igual (A+B) y tres semejantes (A+B+C). Dos versiones, como Collado (Co) y Campo de Ebro (CE), pueden no tener ningún octosílabo idéntico (A) y tan sólo tres casi iguales (A+B), esto es, únicamente poseen en común un 6% de sus versos. Otra pareja de versiones, Puente Pumar (PP) y Campo de Ebro (CE), sólo tienen un 22% de octosílabos emparentados (A+B+C+D) y un 16,5% de semejantes (A+B+C). Es más, si dejamos a parte, como excepcional, el parentesco de las tres versiones del rincón SO. de la región, Pesaguero, Uznayo y Puente Pumar (Pe, Uz, PP), la relación entre las varias versiones desciende muy

significativamente a 3,5% de octosílabos idénticos [10], 6,5% de casi iguales [11] 21% de semejantes[12] y 28,5% de emparentados[13]. Esto es, en cuanto nos salimos de una pequeña comarca, la variación ha alcanzado, acumulativamente, una intensidad tan grande que la memorización del texto por los sucesivos cantores no impide la reducción de los octosílabos comunes a un mínimo [14].

La clasificación tipológica de las variaciones nos permite observar de cerca cómo se rehace el poema tradicional. Al comparar las cinco versiones modernas unas con otras (en las diez combinaciones binarias posibles), descubrimos, ante todo, muy diversos tipos de *Variación lingüística* [15]:

1. Alteraciones insignificantes [16];
2. Cambios en el orden de las palabras dentro de la frase [17] ;
3. Variación morfosintáctica «interna» de una raíz [18];
4. Variación sintáctica «no interna»[19];
5. Sinonimia [20];
6. Equivalencia semántica ocasional (dentro de un contexto particular) [21];
7. Omisión o adición de un semantema que altera moderadamente el contenido [22];
8. Equivalencia semántica parcial, con degradación o aumento de la «información» (por generalización o particularización) [23];
9. Equivalencia acústica o interpretación errónea [24];
10. Traslado de semantemas entre versos contiguos [25].

No hay duda de que en estos casos la variación[26] se explica, en general, como fruto de preferencias lingüísticas de diversas cadenas de transmisores del texto poético. Pero nos engañaríamos si creyéramos que la variación se reduce a indiferencia respecto a la expresión verbal del contenido. Por ejemplo, donde Uz, PP y Pe dicen:

> Tiró el moro la [27] su lanza,   por los aires [28] va volando,

Co ofrece la variante:

> ¡Tiró el moro la su lanza,   los aires iba rasgando

La continuidad textual es evidente, y las diferencias podrían inventariarse bajo las categorías arriba enunciadas [29]; pero no cabe duda de que la mutación depende de un acto de creación poética [30]. En vista de ello, creo que las tres categorías

siguientes de variación pertenecen ya a la *Variación verbal de naturaleza poética*:

11. Reestructuración profunda de la expresión sin alteración básica del contenido **31**;
12. Sustitución de un octosílabo, verso o versos por otro u otros equivalentes **32**;
13. Adición u omisión de un verso que prolonga y matiza un elemento temático presente en otro verso **33**.

Como ejemplo bien significativo, citaré los versos:

Alli estuviera la suya   con un pañuelo en la mano:
Toma el paño, don Manuel,   don Manuel toma este paño **34**

cambiado por CE en:

La suya estaba en el medio,   lágrimas iba colgando:
— Toma este paño, Manuel,   límpiate, que vas sudando,

donde la metonimia «pañuelo»-«lágrimas» ha dado lugar a la creación de un octosílabo sumamente poético y a la aparición de un nuevo elemento temático (el llanto de la dama) **35** que dramatiza la despedida del caballero (repercutiendo en otros versos del segmento).

No hay duda que la variación verbal es la más frecuente, la más constante, y que, por lo común, su repercusión en la estructura temática del romance es limitada. Sin embargo, la acción repetida y acumulada de este tipo de variación y en especial los casos de equivalencia semántica aproximada, las incomprensiones y la creación poética pueden contribuir notablemente a la transformación del romance**36**. El sistema, al reproducirse en nuevos actos de recitación o canto, incorpora a la estructura lo que antes fueron particularidades del mensaje o incluso errores de transmisión («ruido»).

Por importante que consideremos el papel de la variación verbal en la adaptación y sobrevivencia de un romance, ello no debe hacernos pensar que la estructura temática sea pasiva en relación a los cambios experimentados por el poema en el curso de su transmisión. Las innovaciones que atañen directamente al contenido están lejos de ser excepcionales**37**.

Puede consistir en la simple sustitución de un semantema o sintagma que

conlleva la total reinterpretación de la frase, como cuando el moro Muza termina (en Uz) su reto a los caballeros cristianos nombrando especialmente a don Manuel («salga *don Manuel* Fernando») en vez de escalar el reto (como en Pe, PP) hasta incluir en él al rey («salga *el mismo* rey Fernando») [38]; o en la adición de un verso con información nueva, cuya función es complementar un elemento temático preexistente [39], como aquel en que se pondera el temor de todos los caballeros cristianos para destacar mejor la heroicidad de don Manuel, quien va a hacerse cargo de la empresa a pesar de estar herido o enfermo:

Ya lo oyera don Manuel   que está en la cama muy malo [40].
A todos tiembla la barba   y todos están callando.
Bien lo oía don Manuel   que en la cama está echado [41]

Las adiciones de *elementos mínimos de información* que ocupan más de un verso [42], e incluso las adiciones de *segmentos temáticos* [43] son bastante frecuentes. Baste citar un ejemplo. En todas las versiones, cuando don Manuel va al encuentro del moro, su dama sale a ofrecerle un paño o pañuelo en prenda de amor. En las versiones del SO. de Cantabria (Pe, PP, Uz) la dama insiste (en tres o cuatro versos) que el paño tiene un origen excepcional y propiedades maravillosas[44]. Claro está que la simple comparación sincrónica no permite señalar *a priori* la dirección del cambio y, por tanto, en principio, no podemos distinguir entre invención y olvido[45]. Pero sólo en muy contados casos el olvido de un verso puede considerarse como ocasional [46]; lo general es que la omisión sea más o menos intencionada [47] y que pueda clasificarse como una entre las tres fórmulas básicas de la variación de contenido: sustitución, adición y omisión.

La creación no se limita a la adición u omisión de unidades temáticamente secundarias [48]. En las versiones del SO. de Cantabria (Pe, PP, Uz), el comienzo tradicional [49] del romance, en que la reina cristiana incita a sus caballeros al combate singular y presenta indirectamente al campeón moro:

En los altos miranderos   está la reina mirando,
hija de doña Isabel   y mujer de don Fernando:
¡Quién tuviera entre los míos   un valeroso soldado
que le quitara la vida   a aquel moro renegado! [50]

ha sido sustituido por una presentación directa del moro, quien sugiere por sí

mismo el combate singular a los caballeros cristianos:

Vele, vele, el moro Muza   ciertamente amenazando:
— Salga uno, salgan dos,   salgan tres y salgan cuatro
y si no basta con eso,   salga el mismo rey Fernando **51**.

Más notables aún son las modificaciones que se producen en el final del romance. Según suele ocurrir **52**, la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad en que se canta se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace: dos de las versiones (Pe, PP) concluyen la historia con una exclamación en que se comenta la hazaña de don Manuel; pero las otras tres creen preciso que el rey o la reina premie de alguna forma al héroe: en una de ellas se alude, simplemente, a los regalos que recibirá el día de su boda; en otras dos, el propio don Manuel pide al rey o reina una de las hijas en matrimonio; en una de ellas el rey está de antemano dispuesto a emparentar con el héroe; en otra, en cambio, se lamenta de tener que cumplir la palabra empeñada... Esta libertad del cantor en la búsqueda de finales folklóricos (esto es, tradicionales) es bien notable; pero más interesante es la adaptabilidad del romance a reacciones sentimentales varias**53**. Donde Uz pone en boca del rey la pregunta:

— ¿Quién es aquel caballero,   aquel valiente soldado
que ha matado al mejor moro   y a mis guerras ha amansado? **54**,

y CE en boca de la reina **55** la exclamación

— ¡Oh bienhaya don Manuel   y la leche que has mamado!
mamaste leche de tres,   ¡ojalá fuera de cuatro!,

PP (y peor, Pe) da un nuevo sentido al pasaje, al trasladar el comentario de la hazaña al campo del vencido campeón moro:

Las moras en las ventanas   desta manera decían:
— ¡Malhayas tú, don Manuel,   y malhayas, por tu vida,
que has matado al mejor moro   que había en la morería!

El desenlace gana así en complejidad, pues, sin olvidar la exaltación de la empresa cumplida por el héroe cristiano, subraya melancólicamente el trágico destino del caballeresco moro**56**.

Volvamos a las cifras. En nuestro romance los cambios que afectan directamente al contenido, esto es, que añaden o sustraen información tocante al

desenvolvimiento del tema, aunque no tan frecuentes como la variación verbal, llegan a tener mayor importancia que ésta, no sólo cualitativamente, sino aun cuantitativamente. Según nuestros cómputos, comparadas por parejas las cinco versiones modernas, la variación de carácter verbal **57** sólo afecta al 38% de los octosílabos, mientras que la variación narrativa es responsable de las diferencias notadas en 49% de los octosílabos (el resto de los octosílabos, un 13%, son idénticos).

NOTAS 1. EL ESTUDIO SINCRÓNICO

2 En la colección del Archivo Menéndez Pidal sòlo se halla[ba]n Ias cinco versiones hasta ahora publicadas: Pe = Pesaguero (Liébana); PP = Puente Pumar (Polaciones); Co = Collado (Cieza), y CE = Campo de Ebro (Valderredible), incluidas por J. M. de Cossío y T. Maza Solano en su Romancero popular de la Montaña (Santander, 1933), pp. 59-64, y Uz = Uznayo (Polaciones), citada íntegramente en D. Catalán, Siete siglos de Romancero (Madrid, 1969), pp. 106-107. Sólo es de notar que de PP hay, además del texto impreso, un manuscrito (remitido por el colector) que ofrece algunas variantes y en que consta el nombre y edad de la recitadora. [Las encuestas del Seminario Menéndez Pidal en los años 1979, 1980 proporcionaron nuevos textos, que extendieron el área de pervivencia del romance a León y Asturias: Felipe Cerecedo García, 56 a., de Chano (Fornela, León) fue entrevistado por J. Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany y Ana Valenciano (22-IX-1979); Ludivina López, 69 a., de Villares (Ibias, Asturias) en Fondodevila, por J. Antonio Cid, Michelle Débax, Ana Martins y Ana Vian (2-VIS-1980) y por J. A. Cid, Pedro Ferré, Flor Salazar y Ana Valenciano (3-VII-1980). No los incorporo a las comparaciones que realizo en este trabajo. Tampoco incorporo otras dos versiones asturianas, últimamente dadas a conocer por Jesús Suárez López, «Una nueva colección de romances asturianos de tradición oral (1987-1992)», tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1995, 3 vols., de Vilanova d'Ozcos, 77 a., (22-V-1992), recogida en Nafaría (Vegadeo), y de Siñeiriz (Luarca), José Frías Pérez, 73 a. (III-1990)]. Pero añado al final del trabajo un examen particular de todos estos nuevos textos.]

3 El romance fue glosado, al menos, dos veces. La glosa más antigua es la incluida en el pliego suelto gótico del siglo XVI titulado Romance de don Manuel glosado / por Padilla. Glosa muy gra-/ciosa. Y un villanci-/co al cabo. [Bibl. Nac., Madrid, R 9497]; Romance de don Manuel glo-/sado por Padilla; Glosa muy graciosa. Y un villancico al cabo. Visto y examinado y con licencia impresso en Tole-/do: en casa de Francisco de Guzmán. / Año de M.D.LXXVI [Bibl. Nac., Madrid, R 9461]. La glosa de Padilla comienza; «Metida en gran confusión / la reyna Ysabel está...». La primera edición fue reproducida en la RABM3, XLIX (1928), 25-31 y ambas en el volumen IV de Pliegos poéticos góticos, núms. CLIV y CXLIX, respectivamente. Menos conocida es la otra glosa publicada porJoaquín Romero de Cepeda, Obras, 1582, f. 59 v., que comienza: «Puesto ya el cerco a

Granada / el catholico Fernando...». Las variantes son de poca importancia. Por ejemplo: «de aquel moro señalado» > «de aquel moro renegado»; «pues que las cabeças trae» > «y sus cabeças traga»; «apriessa pide las armas» > «apriessa las armas pide»; «fue armado» > «se auia armado»; «por delante el corredor va arremetiendo el cauallo» > «y delante el corredor arremete su cauallo»; etc. Cepeda añade dos versos de su cosecha: «Respondio don Manuel con semblante sossegado», «y en vn punto se leuanta con animo denodado». Se desconoce el paradero de otro pliego suelto titulado Dos Romances. El primero trata de un desafío que se hizo en Paris... El 77. es de qual sera aquel Cauallero, s. l. ni a. (cfr. A. Rodríguez Moñino, Diccionario bibliográfico de Pliegos Poéticos (siglo XVI), Madrid, 1970, núm. 853). Aparte delas glosas impresas en el siglo XVI, el romance de Don Manuel se nos conserva manuscrito. El bien conocido Cancioneiro de Évora incluye en los ff. 50 v.-52 una versión; otra figura en el f. 112 v. de un Cartapacio de un músico toledano de hacia 1575, dado a conocer por A. Rodríguez Moñino. Pueden leerse ambas en A. L. Askins, The Cancioneiro de Évora (Berkeley y Los Angeles, 1965), pp. 85-86 y 142-143. Estas versiones manuscritas, al parecer relacionadas entre sí (pero no directamente), modifican bastante el texto del poema. Aunque sus variantes son el resultado de una trasmisión oral del romance, la tradición del siglo XX remonta al texto impreso del siglo XVI y no a estas versiones orales viejas (aunque el proceso de transformación tenga algunos elementos en común).

4 Por lo general, el octosílabo tiene autonomía poética, aunque carezca de autonomía sintáctica (el dieciseisílabo es, comúnmente, el marco natural de la oración; pero, a veces, la frase abarca dos versos completos).

5 O diferenciados sólo por variaciones lingüísticas insignificantes. Por ejemplo: «apriessa pide las armas» > «deprisa pide las armas»; «salga uno, salgan dos» ~ «salgan un, salgan dos»; «conocerás otro amado» ~ «y conocerás otro amado»; «que me lo ha dado una mora» ~ «que me le ha dado una mora»; «y a los primeros encuentros» > «y en los primeros encuentros»; «un punto no l'había errado» ~ «un punto l'había errado».

6 Por ejemplo: «de aquel moro renegado» > «a aquel moro renegado»; «espadas con pistoletas» ~ «de espadas y pistoletas»; «oydo lo a don Manuel» > «bien lo oía don Manuel»; «que estaba de heridas malo» ~ «que de heridas está malo»; «con un paño en la mano» - «con un paño entre sus manos»; «no he de volver sin recado» ~ «no volveré sin recado»; «tira don Manuel la suya» ~ «tiró don Manuel la suya»; «al buen rey la a presentado» > «y al rey se la ha presentado».

7 Por ejemplo: «Vele, vele el moro perro» ~ «Vela, vela el moro Murcia»; «Vela, vela el moro Murcia» «Ya salía el moro Muza»; «está la Virgen mirando» ~ «está la reina mirando»; «que en la cama está echado» ~ «en la cama está muy malo»; «de prisa pide el vestido» ~ «de pronto pidió el vestido»; «por el corro de las damas» ~ «por las calles de las damas»; «buélvete y dexa el cavallo» > «tien que dejar el caballo»; «tiró el moro la su lanza» ~ «tiróle el moro su espada»; «por los aires va volando» ~ «los aires iba rasgando»; «a la linda doña Juana» ~ «a su hija linda Juana», etc.

8 Por ejemplo: «Vele, vele el moro perro» ~ «Ya salía el moro Muza»; «también salió allí la suya»

~ «la suya estaba en el medio»; «conocerás otro amado» ~ «guárdale tú pa otro amado»; «que pues las damas me envían» > «soy capitán de las damas»; «no bolberé sin recado» > «no puede ir sin recargo»; «que le pasó capa y cuello» ~ «le pasó silla y coleto»; «apeóse del cavallo» > «apeóse don Manuel», etc.

9 Los semejantes (A + B + C) llegan al 88% y los relacionados (A + B + C + D) XI 91 %.

10 Oscila entre 0 y 6,5%.

11 Oscila entre 4 y 8%.

12 Oscila entre 16 y 26,5%.

13 Oscila entre 22 y 38%.

14 La comparación entre estas medias y las anteriormente citadas nos pone bien de manifiesto que el factor espacio es tan importante para explicar la variación como el factor tiempo. Cualquiera que sea el método que empleemos para estudiar la variación, el ignorar o desestimar la «geografía» del romancero impedirá ver con claridad el proceso de la variación, esto es, cómo el poema tradicional es modificado paulatinamente por la colectividad.

15 Cfr. el excelente trabajo de Braulio do Nascimento «Processos de variação do romance», RBF, IV (1964), 59-125, cuyo método me ha ayudado grandemente a organizar el estudio de la variación verbal, y véase respecto a él mi reseña en «La creación tradicional en la crítica reciente», en El Romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 153-165 (específicamente, pp. 162-164) [y en el cap. II del presente libro, pp. 74-75].

16 Presencia o ausencia de: y, o, a; alternancia le - lo; su - la su; aprisa - deprisa; ensilla ~ desilla; domado ~ adornado; moro Muza ~ moro Murcia; salga uno, salgan dos ~ salgan uno, salgan dos; un punto ~ un punto no; etc.

17 está en la cama ~ en la cama está; estaba de heridas m. ~ de heridas estaba] m.; el potro iba ~ iba el potro; allí saliera ~ saliera allí; etc.

18 En el verbo, cambios de tiempo y, ocasionalmente, del auxiliar empleado: lo oía~ lo estaba oyendo ~ lo oyera; está apretando ~ va apretando ~ ha ido apretando; iba ~ va; estuviera estaba; me voy ~ me iré; tirarás ~ tirases ~ tira; etc. En el sustantivo, cambios de número o por derivación: calentura ~ -as; freno ~ -os; aire ~ -es; paño ~ -ñuelo; cuello ~ coleto; miranderos ~ miradores; etc.

19 Cambios de tratamiento (TÚ ~ USTED, VOS ~ USTEDES); presencia o ausencia de pronombres (tú, le, su, la, que); presencia o ausencia de muy, también, todo, oh, etc.; este ~ el, la su; lo veo ~ te veo; en la m. ~ entre sus m.; allí ~ de allí; con eso ~ todo eso; saliendo ~ si no ser; etc.

20 cuadra ~ caballeriza; potro ~ caballo; amado ~ majo; camino ~ viaje; lanza~ espada; vida mía ~ niña mía ~ mi esposita ~ la mi dama; atentos ~ quietitos, apeóse~ se abajó; cortarte ~ quitarte; no sé si ~ pienso no; ciertamente ~ ricamente; deprisa ~ de pronto; etcétera.

21 las calles ~ el corro ~ en medio; entró en ~ bajó a; sacó ~ cogió (un potro); allí seré ~ de allí vendré (finado); (el caballo iba) bailando ~ volando; estuviera o -aba ~ salió ~ ha bajado; etc.

22 «con la otra le está apretando» ~ «con otra el freno va apretando»; «pide tú lindo Manuel» ~ «pide, pide, don Manuel».

23 «de heridas malo» ~ «en la cama malo»; «en la cama malo» ~ «en la cama echado»; «moro Muza» ~ «perro moro»; «que me lo ha dado una mora» ~ «que lo ha encantado una mora»; etc.

24 «no he de volver sin recado» ~ «no puede ir sin recargo».

25 Puede ocurrir entre los dos octosílabos del mismo dieciseisílabo: «entró en la caballeriza sacó un potro mal domado» ~ «bajó a la cuadra y cogió un potro mal adomado», o entre versos sucesivos: «con una mano le ensilla, con la otra le está apretando, / con los dientes de su boca la cincha le estaba dando» «con una mano le desilla, con otra frenos le ha echado, / con los dientes de su boca la cincha le ha ido apretando».

26 Por lo general, la reformulación lingüística ocurre dentro de la unidad poética constituida por el octosílabo; más rara vez el dieciseisílabo completo es el marco en que se da la variación (como en el primer ejemplo de la n. 25).

27 Omite la Pe.

28 PP. el aire.

29 Variación sintáctica no interna: por ~ ausencia de por; variación sintáctica interna: va ~ iba; equivalencia semántica ocasional: volando ~ rasgando.

30 La imagen del octosílabo los aires iba rasgando es poéticamente superior; sin embargo, la frase resulta menos apropiada que por los aires va volando para indicar cómo el moro no acierta a herir a don Manuel.

31 Por ejemplo: «que el camino que yo llevo pienso no ha de ser tornado» Co ~ «que de este viaje que voy no sé si seré tornado» CE; «Guárdale tú, vida mía, conocerás otro amado» PP ~ «Guárdale tú, niña mía, guárdale tú pa otro amado» Uz.

32 Por ejemplo: «Tiró el moro la su lanza por los aires va volando» Uz ~ «Tiróle el moro su espada a los pies de su caballo» CE; «Tiró don Manuel la suya un punto l'había errado» Uz ~ «Tira don Manuel la suya la que nunca tiró en vano» Co.

33 Por ejemplo: Ce «Ya lo oyera don Manuel que está en la cama muy malo / malito de calentura y de dolor de costado».

34 Cito por PP. Son semejantes Pe (con un paño; este paño, Manuel), Uz (También salió allí) y CE (Ha bajado la su dama; paño entre sus manos; omite el 2° verso).

35 Anteriormente, la dama tenía el «pañuelo» o «paño» «en la mano» o «entre las manos» no para enjugarse las lágrimas, sino para darlo al caballero como prenda de amor.

36 Por ejemplo, a través de la serie «que de heridas está malo» Pe →«que está en la cama muy malo» CE →«que en la cama está echado» Uz, puede llegar a perderse el motivo de la debilidad de don Manuel al emprender la hazaña; al cambiar «por el corro de las damas el caballo iba bailando» Co, en «por las calles de las damas el caballo va volando», CE abandona definitivamente la interpretación de que es don Manuel quien «baila» el caballo ante las damas, y convierte al caballo en el sujeto de la acción (cambio que explica la aparición de un nuevo verso, en que se amplía el papel del caballo: «por la calle de la suya el caballo ha relinchado»); la serie «que el camino que yo llevo pienso no ha de ser tornado» Co →«que yo me iré a la guerra no sé si seré tornado» Uz →«que yo me voy a la guerra y allí seré finado» Pe (semejante, PP) coloca la hazaña de don Manuel lejos de la vista de la reina y las damas cristianas (justificando, así, el cambio que acabamos de comentar en texto respecto al eco de la hazaña de don Manuel entre las damas moras que lamentan la derrota del campeón moro).

37 Según aquí veremos, resulta inaceptable la suposición de Braulio do Nascimento en RBF, IV (1964), 123, de que «qualquer modificação da estrutura temática é resultante de sucessivas modificações na estrutura verbal», y que «não se pode, portanto, em consciência, falar de variação no tocante à estrutura temática do romance». El propio Do Nascimento abandona, según entiendo, esta conclusión en RBF, VI (1966), 159, donde afirma que «a variação pode incidir apenas sôbre a estrutura verbal, sem atingir a estrutura temática do romance, ou então incidir sôbre esta paralelamente à transformação daquela».

38 Más radical es aún el cambio en la intriga que acompaña a la sustitución de «En los altos miradores está la reina mirando» (CE) por «En los altos miranderos está la Virgen mirando» (Co). La transformación se explica por influjo de los romances de tema religioso en que la Virgen contempla los sucesos desde «las barandas» o entre «las almenas» del Cielo.

39 Otro buen ejemplo, aparte del que cito a continuación en el texto, es el pasaje «Don Manuel lo estaba oyendo en la cama está muy malo, / calenturas y tercianas, del todo sacramentado» (Co), cuyo segundo dieciseisílabo es una adición para insistir en el penoso estado del héroe antes de salir al combate.

40 Así en CE. Semejante Co.

41 Ejemplifico con Uz. PP dice, en forma análoga: «Todos estaban atentos ninguno se ha meneado, / si no ser un don Manuel que estaba de heridas malo», modificando el primer hemistiquio del segundo verso para enlazar mejor los dos «elementos mínimos de información» (Pe es muy semejante a PP).

42 Por ejemplo: Uz se contenta con presentar al moro retador: «Ya salía el moro Muza ricamente amenazando»; en cambio, Pe (y PP) lo describe: «Vela, vela el moro Murcia en el campo estaba armado / de espadas y pistoletas y un brioso caballo, / corneta de oro en la boca ciertamente amenazando».

43 Puede servir de ejemplo la adición del diálogo «— Tira, tira, don Manuel, tira que te doy la mano. / — Tirases tú, moro Muza, que eres más viejo y anciano», que (con variantes de poca entidad respecto a la versión citada) incluyen Uz, PP y Pe delante del verso «Tiró el moro la su lanza...».

44 «Toma este paño, Manuel, don Manuel toma este paño, / que me lo ha dado (~ lo ha encantado) una mora que a mí me había criado: / la mujer que lo lavase no puede morir de parto / y el hombre que lo tuviese no puede morir en campo» Pe, y con pequeñas variantes, PP, Uz.

45 Si no conociéramos el texto del siglo XVI, el verso de PP «y en los primeros encuentros el moro en tierra caía», ajeno a todas las otras versiones, lo habríamos creído una invención formularia particular.

46 Lo es, desde luego, el olvido del hemistiquio «tira, que te doy la mano» en Pe (pues deja el verso cojo).

47 Tan es así, que no encuentro ninguna omisión de un verso completo que pueda atribuirse a un defecto de memoria.

48 Como ejemplo de omisión de un segmento, puede citarse la desaparición en PP de toda alusión a la cabeza del moro muerto.

49 La dirección del cambio sólo es obvia gracias a que conocemos el texto impreso en el siglo XVI (y a que nos consta la procedencia de la escena añadida, que es un préstamo de Garcílaso y el Ave María «Cercada está Santa Fe». Cfr. D. Catalán, Siete siglos de Romancero, pp. 106-108).

50 Cito 1 y 2 por CE γ 3 y 4 por Co.

51 Cito la escena en su redacción más simple, la de Uz, pero mezclando algunas variantes de PP, Pe (Vele, vele, ciertamente; uno; el mismo rey).

52 Cfr. S. Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 167-179 (específicamente, 172-177).

53 Cfr. en P. Bénichou, Creación poética en el romancero tradicional (Madrid, 1968), los estudios sobre los romances de la Muerte del Príncipe don Juan (pp. 95-124) y de El cautivo del renegado o El cautivo y el ama buena (pp. 160-164) y las pp. 441-452 de mi artículo-reseña «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», RPh, XXIV (1970-1971), 1-25, 441-463 [o, en el presente libro, las pp. 64-70, del cap. II). En los dos romances estudiados por Bénichou los transmisores del romancero han reaccionado de formas muy varias ante la «historia». Podrían multiplicarse los ejemplos.

54 El segmento ha sido indudablemente sugerido por el antiguo comienzo del romance: «Cuál será aquel cavallero de los míos tan preciado / que me traiga la cabeça de aquel moro renegado...?» (Cepeda) > «Quién tuviera entre los míos un valeroso soldado / que le quitara la

vida a aquel moro renegado?» (Co).

55 No dice quién habla. Pero al comienzo del romance se nos ha presentado a la reina contemplando los combates.

56 Nótese cómo este hallazgo representa un paso más en una continuada elaboración de la figura del moro, el cual, si bien es considerado como enemigo natural («perro moro»), cada vez comparte más con don Manuel el papel de perfecto caballero: Pe, PP y Uz ya no se conforman con presentárnoslo indirectamente, y lo sacan a escena desde un principio retando arrogantemente a los caballeros cristianos, quienes no se atreverán a aceptar su reto; más adelante, Pe, PP y Uz prolongan el diálogo de los dos campeones haciendo que se ofrezcan mutuamente la ventaja del primer golpe (cfr. n. 43); por su parte, Pe y PP se preocupan de describir la gallarda figura del moro retador cuando llega al campo (cfr. n. 42).

57 Aquí incluyo en la variación verbal desde casos como «conocerás otro amado» «y conocerás otro amado», «salga uno, salgan dos» ~ «salga un, salgan dos», hasta «que estaba de heridas malo» ~ «en la cama está muy malo, / calenturas y tercianas del todo sacramentado», «de prisa pide el vestido, deprisa se lo han dado» ~ «de pronto pidió el vestido, de pronto pidió el calzado; / si de pronto lo ha pedido, más de pronto se lo han dado», «con una mano le ensilla con otra le está apretando / con los dientes de su boca la cincha le estaba dando» ~ «ha mandado ensillar a su ligero caballo; / no bien puso el pie en el estribo cuando ya estuvo montado», y «con un pañuelo en la mano» ~ «lágrimas iba colgando».

2. EL ESTUDIO DIACRÓNICO.

La comparación diacrónica entre el texto del siglo XVI y las versiones modernas nos proporciona datos numéricos no menos interesantes. Si comenzamos nuevamente por prestar atención a la capacidad de recuerdo de la memoria colectiva, quizá nos sorprenda el observar que la tradición moderna en su conjunto sólo conserva, de un total de 62 octosílabos **58**, 5 idénticos (A) **59**, 10 iguales o casi (A+B) y 12 semejantes (A+B+C) **60**, y que, como media, las versiones del siglo XX únicamente retienen (A+B) un 6% de los octosílabos viejos y sólo se relacionan íntimamente (A+B+C) con la versión del siglo XVI en un 8% de sus propios versos. Es más, alguna de las versiones orales modernas (Campo de Ebro) sólo se emparenta (A+B+C+D) con la vieja a través de 4 octosílabos (esto es, de un 10% de sus versos) **61**. Sin embargo, es indudable que entre el romance del siglo XVI y las versiones del siglo XX hay una continuidad textual. Los versos viejos que han dejado huellas de su estructura verbal en la tradición moderna representan, al fin y al cabo, el 29% de los que tenía el romance publicado en el siglo XVI. Y entre los 10 octosílabos recordados sin apenas alteración (A+B), hay varios muy típicos de este romance de Don Manuel (14 b «que vienes determinado», 16 b «vuélvete y deja el caballo», 21 b «no volveré sin recado») **62** que no han podido recrearse nuevamente, y que, si aparecen hoy a cuatro siglos de distancia, es porque la memoria colectiva los ha recordado a través de todo este tiempo. La transmisión oral desde el siglo XVI acá se ha realizado sin duda ninguna mediante un proceso de memorización del texto.

Estas precisiones numéricas acerca del papel que juega el recuerdo en la transmisión oral plurisecular constituyen un punto de referencia muy importante al tratar de analizar el proceso de la creación colectiva. Por una parte, la tradición nos admira al mostrarnos que una colectividad es capaz de memorizar un poema durante siglos y de repetir de boca en boca algunos de sus versos por más de cuatrocientos años. Pero, por otro lado, esa misma colectividad es capaz de olvidar de una manera no menos prodigiosa el texto del poema memorizado. Esta capacidad de olvido es algo que no debemos malinterpretar. Evidentemente, no se

explica por una incapacidad de la memoria colectiva para retener un largo relato versificado, pues los textos modernos recogidos de la tradición oral tienen como media un número de versos prácticamente igual al que tenía el texto antiguo **63**. El «olvido» no es otra cosa que la capacidad recreadora de la tradición oral.

Según ya hemos visto con ocasión del estudio sincrónico, en la tradición moderna la recreación se efectúa en gran medida a través de la variación en la expresión de contenidos constantes, sea puramente verbal o verbal de naturaleza poética. La comparación diacrónica nos permite reconocer procesos de variación análogos: «oído lo ha don Manuel» > «bien lo oía don Manuel», «ya lo oyera don Manuel»; «y a los primeros encuentros» > «y en los primeros encuentros»; «al buen rey la ha presentado» > «y al rey se la ha presentado»; «bien sé yo, don Manuel» > «bien te veo, don Manuel»; «el moro fue derribado» > «el moro en tierra caía»; «que me traiga la cabeza   de aquel moro renegado» > «que le quitara la vida   a aquel moro renegado»; «que de unas viejas heridas   no estaba del todo sano» > «que estaba de heridas malo», «que de heridas está malo»; «que pues las damas me envían   no volveré sin recado»> «soy capitán de las damas   no volveré sin recado»; «por delante el corredor   va arremetiendo el caballo» > «por el corro de las damas   el caballo iba bailando», etc.

Sin embargo, la comparación de textos separados por cuatrocientos años de transmisión oral nos muestra cómo la variación en el contenido narrativo, aunque más esporádica, tiene a la larga una importancia muchísimo mayor en la historia del romance que la variación verbal.

Nos lo dicen ya claramente las proporciones de «elementos mínimos de información» nuevos que hay en cada versión: 58% Co, 65% en CE, 67% en Pe, 70% en Uz y 71% en PP (media: 67%; en conjunto **64**: 74%). Y nos lo comprueba el estudio de las creaciones.

Ninguna de las versiones modernas se ha conformado con el comienzo abrupto (tan típico del Romancero viejo) «¿Quál será aquel caballero   *de los míos...*?», sino que han dotado al romance de una introducción para aclarar quién habla **65**. En la segunda escena del romance, el verso viejo «apriesa pide las armas (~ las armas pide) y en un punto fue (~ se ha) armado» engendró toda una escena. La acción de armarse, habiendo perdido su importancia original con la desaparición de

las armaduras, se reinterpretó mediante una secuencia de preparativos: vestirse, armarse (si aún se recuerda) y cabalgar. Lo esencial en el verso viejo era el motivo de la rapidez («apriesa», «en un punto»), que las versiones modernas desarrollaron echando mano de las más variadas expresiones formularias:

de prisa pide el vestido,   de prisa pide el calzado,
de prisa pide las armas   y su ligero caballo **66**;
de pronto pidió el vestido,   de pronto pidió el calzado,
si de pronto lo ha pedido,   más de pronto se lo han dado **67**;
no bien lo acabó de oir   cuando ya pidió el caballo,
por aprisa que lo pide,   más aprisa se lo han dado;
ha mandado ensillar   a su ligero caballo,
no bien puso el pie en el estribo   cuando ya estuvo montado **68**;
con una mano le ensilla,   con otra el freno le ha echado,
con los dientes de su boca   la cincha le va apretando **69**.

La tercera escena ha sido aún más productiva. El dolor de las damas, al ver a don Manuel doliente de sus viejas heridas cuando corre a su vista el caballo, ha sido concretado en una escena de despedida entre el caballero y su dama. En vez de los versos viejos:

Por delante el corredor   va arremetiendo el cavallo **70**;
con la gran fuerça que puso   la sangre le ha reventado
Gran lástima le an las damas   de vello tan mal tratado **71**.
Todos le dizen que buelva **72**   mas él no quiere aceptarlo,

las varias versiones modernas coinciden en contar (poco más o menos):

Por el corro de las damas **73**   el caballo iba bailando **74**.
La suya estaba en el medio **75**,   lágrimas iba colgando **76**.
— Toma este paño, Manuel,   límpiate que vas sudando **77**.
Guárdalo tú, vida mía **78**   conocerás otro amado **79**
que el camino que yo llevo   pienso no ha de ser tornado **80**.

En cambio, la escena del diálogo entre los campeones ha quedado reducida en todas las versiones modernas a sus versos más esenciales **81** y las incidencias del combate singular han sido sustituidas por una descripción formularia:

Tiró el moro la su lanza,   por los aires va volando **82**
tiró don Manuel la suya,   un punto no l'había errado **83**
que le pasó capa y cuello   con las ancas del caballo.

En el desenlace, las varias versiones del siglo XX sólo coinciden en añadir algunos versos en que se comenta la hazaña de don Manuel **84**.

Todas estas creaciones no suponen que la estructura narrativa original haya sido sustituida por otra; pero sí que ha sufrido cambios radicales. Basta ver que, acumulativamente, las versiones modernas sólo conservan un 59% de los «elementos mínimos de información» viejos y como media sólo un 36% (Pe 38%; PP 35%; Uz 41%; Co 36%, y CE 24%). Pero antes de comentar la evolución de la intriga del romance desde el siglo XVI hasta hoy, nos interesa fijarnos en la estructura poética.

La continuidad de la estructura poética es tan evidente como la continuidad de la estructura narrativa y bastante más que la continuidad de la estructura verbal. El poema sigue siendo un romance en versos monorrimos de 8+8 sin tendencia a una organización estrófica; no hay rima sino sólo asonancia y los primeros hemistiquios no llevan rima o asonancia interna y no importa si son masculinos o femeninos; la asonancia básica sigue siendo *á.o*. El poema desarrolla una historia concebida no a modo de cuento, sino como una sucesión de escenas observadas dramáticamente en su acontecer; las descripciones de la acción alternan con pasajes dialogados.

Pero esta continuidad no impide que se produzcan alteraciones importantes. Dejando a un lado la aparición en algunas versiones modernas de un segundo asonante en el desenlace y el papel de las voces portadoras de la asonancia, nos interesa fijarnos en un cambio de excepcional significación: el aumento y redistribución del discurso directo (básicamente del diálogo).

Según la tendencia observada en otros muchos romances **85**; la tradición moderna ha reforzado muy considerablemente la proporción del discurso directo: frente al texto viejo, con un 35%, las versiones del siglo XX tienen una media de 49% **86**. Esta diferencia es bien notable; pero aún lo es más la redistribución del discurso directo a lo largo del poema. De los cuatro actos y una conclusión, en que hemos dividido el romance, el texto del siglo XVI sólo usaba el discurso directo en dos: el 36%, de los versos en discurso directo se hallaba en la escena inicial, en que se presenta al campeón moro, y el 64% se reservaba para el tercer acto, el del enfrentamiento del héroe cristiano con el moro. En abierto contraste con esta concentración del discurso directo en ciertas escenas, propia del romance impreso

en el siglo XVI, las versiones modernas han extendido el discurso directo a todos los actos: el primero lleva ahora el 14%; el segundo (en que el campeón cristiano se apresta para el encuentro armado), el 31%; el tercero, el 20%; el cuarto (combate singular), el 7%, y la conclusión el 28%. Como la distribución es similar en las varias versiones modernas [87], es claro que la tradición oral ha conseguido ajustar el romance a un molde romancístico nuevo. Esta reestructuración poética merece ser examinada de cerca.

Desde luego, existe un cierto paralelismo entre el desarrollo del diálogo y el aumento en extensión de un acto: el segundo acto y la conclusión, que sobrepasan ahora a las otras secciones en cantidad de diálogo (mientras en el siglo XVI carecían de él), han crecido en número de versos, desde representar el 23% y el 10%, hasta constituir el 44% y el 18%; en cambio, el tercero y el cuarto actos han perdido extensión, desde un 32% y un 23%, a un 13% y un 12%; el comienzo no ha variado: 13% en el siglo XVI, 14% modernamente. Pero este paralelismo no indica que el aumento del discurso directo sea un resultado mecánico de la dilatación de un episodio. Nos lo muestra claramente el estudio de las proporciones alcanzadas por el discurso directo en cada acto. De los dos que tenían ya discurso directo en el siglo XVI, el tercero ha mantenido su alta proporción de diálogo: 70% en el texto viejo, 80% en las versiones del siglo XX; en cambio, el primero ha reducido la proporción de discurso directo desde un 100% a un 50%. La creación de diálogo en los actos que carecían de él es también desigual: 80% en la conclusión, 36% en el segundo acto y 31% en el cuarto. La relativa coincidencia entre el crecimiento extraordinario de una sección del romance y el aumento en la proporción de discurso directo se explica, sin duda, porque la adición de nuevos versos y la dramatización de una escena mediante el diálogo son, en última instancia, consecuencias diversas de un mismo proceso: la adquisición por parte de un episodio de una posición dominante dentro del conjunto del poema.

Las cifras que venimos examinando nos ayudan, por tanto, a ver que el romance de *Don Manuel*, en el curso de su transmisión plurisecular, ha sufrido un reenfoque básico: en el texto del siglo XVI, el centro de interés del romance lo constituía el encuentro y combate entre los dos campeones, el héroe cristiano y el temible moro (55% de todo el romance; 64% de todo el discurso directo; 41% del pasaje en forma

de diálogo). En cambio, en las versiones del siglo XX, el acto más desarrollado (44% de los versos del romance) y en que la tradición ha creado mayor cantidad de diálogo (desde 0 hasta el 31% de todo el discurso directo del romance) es aquel en que don Manuel se apresta a salir al encuentro del moro. El porqué de esta reestructuración es claro. En ese acto el caballero cristiano se entrevista con su amada. Esta escena, básicamente dialogada (66%), que no existía en las versiones antiguas, es en la tradición moderna el centro en torno al cual gira todo el poema.

No hay duda de que este desplazamiento del foco del romance supone una reinterpretación del tema, y que esta reinterpretación del tema es de mucha mayor importancia para la evolución del poema que todos los cambios en la estructura verbal, en la estructura poética y en la estructura narrativa que hasta aquí hemos venido considerando. Podríamos pensar que, mejor que hablar de evolución, nos incumbe hablar de mutación. Y, sin embargo, creo que no es así. La nueva interpretación del poema, mucho más sentimental que la original, estaba subyacente en el romance «fronterizo» publicado en el siglo XVI.

Es cierto que en el texto viejo sólo se aludía a «las damas» como de pasada: cuando don Manuel ejercita su caballo «por delante el corredor», se afirma que «gran lástima le han las damas» viéndole acudir al combate malherido; cuando Muza le aconseja abandonar la empresa, don Manuel declara «que pues las damas me envían no volveré sin recado»; finalmente, el romance concluye contando que el héroe hinca la cabeza del moro en su lanza «y por delante las damas al buen rey la ha presentado» **88**. Pero, aunque silenciosas e inactivas, esas «damas» presiden y gobiernan toda la acción caballeresca. La tradición comprendió perfectamente que, en el combate singular, quien vence no es el campeón de la fe de Cristo, ni el campeón de los reyes de España, sino el «campeón de las damas», y aplicó su actividad creadora plurisecular a hacer explícito y concreto el papel de la galantería y del amor en la hazaña de don Manuel.

NOTAS 2. EL ESTUDIO DIACRÓNICO

58 En las comparaciones numéricas tomo como base el texto de Cepeda, con 31 versos, y no el más antiguo de Padilla, con 29; en vista de que su variante «que me trayga la cabeça de aquel moro renegado» (frente a: «moro señalado») se refleja en la tradición moderna (cfr. n. 3).

59 Esto es, el 8% de los viejos.

60 19% de los del siglo XVI.

61 Por lo demás, las versiones que se emparentan más (Pe, PP) con la impresa en el siglo XVI sólo se relacionan (A + B + C + D) en un 16% de sus versos.

62 Los otros octosílabos fielmente conservados son de carácter más formulario: «de aquel moro renegado» > «a aquel moro renegado»; «oydo lo a don Manuel» > «bien lo oía (~ ya lo oyera) don Manuel»; «apriessa pide las armas» > «deprisa pide las armas»; «bien sé yo, don Manuel» > «bien te veo, don Manuel»; «y a los primeros encuentros» > «y en los primeros encuentros»; «cortado le a la cabeça» > «Ia cabeza le ha cortado»; «al buen rey la a presentado» > «y al rey se la ha presentado». Su recreación no es imposible; aunque lo más natural es pensar que todos ellos (o la mayor parte) procedan, por tradición ininterrumpida, de sus antecesores del siglo XVI. En la versión del Cancionero de Évora aparece el verso «apeose don Manuel la cabeça ll'a cortado» exactamente como en Uz «apeose don Manuel la cabeza le ha cortado», frente a los impresos: «y desque muerto le vido del cavallo se a apeado (~ apeose del cavallo, Padilla) / cortado le a la cabeça y en la lança la a hincado»; posiblemente se trata de un caso de poligénesis.

63 Las dos versiones viejas impresas tenían 31 y 29 versos; las manuscritas, 24 (o 23, pues tiene dos medios versos) y 25. Las versiones cantadas en Cantabria tienen una media de 31,4 versos (42 Uz, 34 PP, 31 Pe, 29 Coy 21 CE).

64 Esto es, acumulativamente, sumando todos los «elementos mínimos de información» nuevos descubiertos en las varias versiones.

65 Así en Co, CE. La adición ha de ser antigua, pues presupone el recuerdo del escenario histórico en que se desarrolla la acción. Las otras tres versiones, del rincón SO. de Santander, han sustituido la escena por el anuncio de la llegada del campeón moro, quien reta directamente a los caballeros cristianos (cfr. atrás n. 42) usando palabras del romance «Cercada está Santa Fe» (Garcilaso y el Ave María). La sustitución se vio facilitada, creo, por la alusión en ambos romances al «rey Fernando».

66 Así en PP.

67 Así en Co; y con las variantes «de prisa» y «pide», «pedía», en Uz. Pe aglutina el primer octosílabo con el cuarto (con las variantes de Uz y sin mas).

68 Lección de CE.

69 Más o menos, dicen así Uz, Pe y PP. Variantes: desilla / la otra; frenos; va (~ está) apretando / ha ido; estaba dando.

70 Lección de Padilla (Cepeda: y delante; arremete su).

71 Lección de Cepeda (Padilla: «de velle que va tan flaco»).

72 Ruegan le todos, Padilla.

73 el corro Co > en medio Pe, PP; las calles CE.

74 Aparte de un caso de metátesis (Pe), caballo alterna con potro (Pe), iba con va (CE) y bailando con volando (CE, cfr. n. 36).

75 O versos de sentido equivalente.

76 Co. Las restantes versiones (Pe, PP, Uz, CE): «con un paño (~ ñuelo) en la (~ entre sus) mano (~ -s)».

77 Co. Las restantes versiones (Pe, PP, Uz): «don Manuel, toma este paño».

78 O expresiones equivalentes.

79 PP, Pe. «Guárdalo (~ le) para (~ tú pa) otro amado (~ majo)» Uz, Co (CE estropea: «rato»).

80 Co. Análogo CE: «que de este viaje que voy no sé si seré tornado». Uz, Pe, PP cambian el primer endecasílabo en «que yo me voy (- iré) a la guerra» y Pe, PP el segundo en «y allí seré finado», «y de allí vendré finado».

81 En que sólo es nuevo el verso «sin quitarte la cabeza o dejar la mía en campo», añadido para aclarar el significado del verso viejo «no he de volver sin recado».

82 O «los aires iba rasgando», «a los pies de su caballo».

83 O «la que nunca tiró en vano».

84 Las invenciones en el desenlace son más tardías e individuales, según ya he dicho más arriba.

85 «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 167-179 (específicamente, pp. 168-170).

86 Pe 58%, PP 50%, Uz 62%, Co 41%, CE 33%. En conjunto, el diálogo representa el 51% de los versos tradicionales.

87 Pe: I, 17%; II, 40%; III, 23%; IV99%; V, 11%. PP: I, 18%; I1, 35%; III, 24%; IV112%; V, 12%. Uz: I, 8%; 1I, 26%; III, 15%; IV, 8%; V, 42%. Co: I, 17%; 11, 25%; III, 33%; IV, 0; V, 25%, CE: 1. 14%; II, 28%; III, omite; IV, 0; V, 57%.

88 En las dos versiones manuscritas del siglo XVI se omite la primera alusión a las damas; en cambio, se hacen más explicitas las otras dos referencias: «mirándome están las damas ~ vengo de parte de las damas; no bolveré (~ volveré) sin rrecado»; «num prato a las damas de la reina ha inbiado» [la cabeza] ~ «con un su paje privado a la damas la a enbiado».

3. CONCLUSIÓN.

Voy a concluir este estudio «ejemplar» con una afirmación de carácter general que se desprende de todo lo observado anteriormente: el examen comparativo de las varias manifestaciones, antiguas y modernas, de un romance muestra que el romance tradicional es un sistema abierto (no un organismo o estructura cerrada), tanto verbalmente, como poéticamente, como narrativamente, y que su evolución depende de la adaptación de este sistema abierto o subsistema (poema) al ambiente, al sistema lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se reproduce. El cambio es claramente ecosistémico **89**.

NOTAS 3. CONCLUSIÓN

89 [Aquí concluía el estudio de 1971. El descubrimiento de textos orales en otras áreas de la tradición me obliga a retomar el tema].

4. NUEVAS CONSIDERACIONES ANTE EL CRECIMIENTO DEL *CORPUS* (1996).

[La ampliación, entre 1979 y 1992 del *corpus* de versiones de *Don Manuel y el moro Muza* procedente de la tradición oral moderna con cuatro textos del Occidente de Asturias y León **90** no sólo supone un notable incremento en el número de testimonios analizables, sino la adición de una rama tradicional nueva bastante apartada de la que hasta ahora conocíamos. Las versiones últimamente recogidas, aunque nada homogéneas entre sí, abren unas nuevas perspectivas al comparatismo intertextual tanto diacrónico como sincrónico.

Incorporarlas a las originales estadísticas no me ha parecido que fuera la tarea de mayor interés. En vez de reformar lo escrito en 1971, ampliando las comparaciones a las nueve versiones ahora conocidas, he preferido completar el estudio con observaciones relativas a los textos que entonces no se habían recolectado.

Ante todo, podemos notar que la incorporación de una nueva rama de la tradición amplía, como era de esperar, el número de versos comunes entre el conjunto de la tradición oral moderna y la tradición del siglo XVI. Las versiones cántabras conservaban recuerdo del elemento mínimo de información constituido por el «motivo» de la debilidad de don Manuel al tiempo de acudir al combate singular con el moro, pero sin mantenerse próximas en su formulación verbal al texto viejo: «que estaba de heridas malo», PP; «que de heridas está malo»; «que en la cama está echado», Uz; «en la cama está muy malo, / calenturas y tercianas del todo sacramentado», Co; «que está en la cama muy malo / malito de calentura y de dolor de costado», CE. En Occidente, en cambio, hallamos ahora memoria fiel de varios de los viejos versos: «que de unas viejas heridas no estava del todo sano /.../ Por delante el corredor va arremetiendo el caballo; / con la gran fuerça que puso, la sangre le ha reuentado». > «Sin poner el pie en estribo, Garceloso ha montado; / de la fuerza que ha hecho, la sangre le ha reventado / de (las) heridas que tenía viejas, que aún no le habían curado», Si; «Cuando se estaba

vistiendo, la sangre caía arroyo / de las heridas viejas que aún no se habían curado», Ch; «Manuel estaba en la cama [ ] / de las heridas viejas que aún no le habían sanado», Vi. También se encuentra en Occidente un recuerdo muy próximo de otros dos octosílabos antiguos que no se mantenían en las versiones cántabras con reminiscencias verbales: el inicial «Quál será aquel cauallero» > «Cuál será ún de mi batalla», VN, y aquél en que el moro desprecia al joven campeón cristiano: «Mas porque logres tus días» > «Si quieres lograr tus días», VN.

Esta mayor proximidad a la versión vieja en ciertos versos no supone que el área occidental sea textualmente más fiel al conjunto textual del poema tal como lo conservan las versiones del siglo XVI, ya que, a su vez, no mantiene con la fidelidad que las versiones cántabras expresiones como «que vienes determinado» o «no volveré sin recado». Cada cadena de transmisión oral supone una particular selección memorística dentro del conjunto de la memoria colectiva, del mismo modo que supone una particular invención creativa a partir del texto heredado.

En cuanto a la comparación intertextual sincrónica, la confrontación, una a una, de cada nueva versión con el conjunto de la tradición cántabra nos permite sacar algunas conclusiones de interés.

Aunque en todas cuatro se observa que el mayor apartamiento espacial, respecto al conjunto de las versiones de antiguo conocidas, da lugar a una mayor individualidad en la expresión, ello no supone que las nuevas versiones sean independientes en su discurso de las cinco versiones cántabras. En efecto, la versión de Ibias, Vi (= Villares), contiene nueve octosílabos idénticos o casi iguales (A+B) a otros que se encuentran en la tradición de Cantabria [91], y otros tres muy emparentados (C) [92]; la versión de Oscos, VN (= Vilanova), ocho comunes (A+B)[93] y otros cuatro semejantes (C)[94] ; la de Luarca, Si (= Siñeiriz) comparte siete (A + B)[95] y tiene otros tres semejantes (C) [96], y la de La Fornela, Ch (= Chano), recuerda cuatro idénticos o casi iguales (A+B) [97] y otros cuatro verbalmente muy emparentados (C) [98]. Estos octosílabos en que es evidente la memoria de un prototipo común al de las versiones cántabras constituyen, respectivamente, el 27%, el 23%, el 22% y el 18% del total de octosílabos de cada una de ellas. Es, pues, evidente que las dos ramas, oriental (cántabra) y occidental (astur-leonesa) de la tradición oral moderna se relacionan entre sí a través de un proceso de transmisión,

no sólo temática (de motivos narrativos), sino textual (de expresiones discursivas), sin que ello obste para que se produzca una variación re-creadora que va apartando unas realizaciones del poema de otras.

También puede observarse que el alejamiento en el texto de unas versiones y otras, que, con la adición de las descubiertas fuera de Cantabria, se hace mucho más notable, depende de reelaboraciones paulatinas. A menudo, ese alejamiento se va cumpliendo sin que ello suponga alteraciones en los detalles de la intriga. El proceso se inicia con la creación de expresiones divergentes en que aún se detectan componentes que denuncian un parentesco formal **99**; pero no se detiene ahí, pues incluye la posibilidad de reformulaciones discursivas totales, que, sin embargo, siguen siendo fieles representaciones de los *elementos mínimos* de información heredados del prototipo común **100**.

El hecho de que entre las versiones más distantes se conserven lazos de parentesco en el plano discursivo y, más aún, en el de la intriga, no impide, sin embargo, que la mayor dispersión espacial del romance, recientemente atestiguada, vaya acompañada de una mayor divergencia en la presentación de la fábula entre las diversas manifestaciones textuales del *corpus* de *Don Manuel y el moro Muza*. Sorprende en las nuevas versiones de Occidente la reducción (Vi) y aun desaparición (Ch, VN, Si) de una escena tan característica como la de la compasión de las damas al ver a don Manuel, disminuido por su debilidad física, cabalgar decididamente al encuentro del terrible campeón moro, escena que la tradición cántabra, según vimos, convierte, en cambio, en la principal.

De forma opuesta, sólo entre las nuevas versiones se conserva recuerdo de la hazaña previa del moro Muza, que en el romance viejo hacía exclamar al Rey Católico:

—¿Quál será aquel cauallero   de los míos tan preciado
que me trayga la cabeça   de aquel moro renegado,
que delante de mis ojos   a quatro ha alanceado
pues que las cabeças trae   en el pretal del cauallo?,

que de constituir un dato de la fábula cuya presencia en la intriga sólo era indirecta, por alusión, pasa a ser narrado en su lugar correspondiente, como un hecho más de la cadena secuencial de sucesos de la intriga:

Seis caballeros salieron,   todos seis había matado;
y, estando en estos encuentros,   al bon rey ha desafiado.
El rey, que sentía aquello,   el color se le ha mudado:
— ¿Cuál será ún de mi batalla,   de los demás esforzado,
que me traiga la cabeza   de aquel pícaro urbano?

(Vilanova de Oscos)

La independiente conservación, que hemos comentado, de octosílabos y elementos de la intriga del texto del siglo XVI en las dos ramas de la tradición oral moderna del romance de *Don Manuel y el moro Muza* no supone que una y otra procedan separadamente de ese arquetipo, que no compartan innovaciones.

En el plano verbal basta notar que de los octosílabos comunes a la tradición oriental, cántabra y a la tradición occidental, astur-leonesa, a que arriba aludíamos, una mayoría no remonta a las versiones del siglo XVI: «— Salga uno, salgan dos, salgan tres o (~ y) salgan cuatro»; «salga el mismo rey Fernando»; «a (~ de) prisa pide el vestido (~ la ropa), a (~ de) prisa pide el calzado»; «y pone (~ no bien puso, sin poner) el pie en el estribo»; «— Toma este paño, Manuel (~M. el pañuelo)»; «— Buenos días tenga, el moro; — Bien venido sea (~ buenos los tenga), el cristiano»; «o dejar la mi (~ su) cabeza, o llevar la tuya (~mía) en pago»; «tira (~tiró) el moro la su lanza»; «tira don Manuel la suya»; «oh bien haya, don Manuel, y la leche que has mamado»; «de tres hijas que yo tengo». En cuanto a la intriga, las versiones de Ibias (Vi), Oscos (VN), Luarca (Si) y La Fornela (Ch) coinciden con las de Liébana y Polaciones (Pe, PP, Uz) en introducir por el comienzo una presentación del moro que con su actuación desafía al propio rey cristiano, así como en dotarle de voz; y, lo que es más notable, las cuatro versiones de Asturias y León acuden para esta creación, exactamente como las tres versiones de Liébana y Polaciones, a versos de Garcilaso y el Ave María (incipit antiguo: «Cercada está Santa Fe»), otro romance de ambiente similar al de *Don Manuel y el moro Muza* **101**. Las palabras de reto del campeón moro en «Cercada está Santa Fe»:

Salga uno y salgan dos,   salgan tres o salgan quatro
y si no ubiere quien salga,   salga el mismo rey Hernando **102**

reaparecen, mejor o peor conservadas, en Siñeiriz, Villares y Chano, de una parte, y en Pesaguero, Puente Pumar y Uznayo, de otra. Por su parte, Vilanova de Oscos, aunque no contiene esta fórmula discursiva del reto, aprovecha también la escena

del romance de Garcilaso cuando pone en boca del moro el siguiente discurso:

Va diciendo que camina pa'l campo del rey Fernando:
—¡Caballeros de Castilla, salide comigo al campo,
que vos daréi a entender si sois de valor obrados!,

en que el último verso refleja el conocimiento de la jactancia de Tarfe en «Cercada está Santa Fe»:

Camina para el real con semblante denodado,
antes que al real llegasse d'esta manera ha hablado:
— ¿Cuál será aquel cavallero que sea tan esforçado
que por ensalçar su honra se salga conmigo al campo?
....
que yo le daré a entender si soy de valor sobrado **103**.

Es de notar, por otra parte, que la sorprendente afirmación, hecha en Villares, de que el moro retador

ya tiene los dientes romos de morder a los cristianos

es eco, también, de un motivo propio de *Garcilaso y el Ave María,* romance donde el moro llega en un caballo que causa espanto:

las orejas trae hendidas, el medio oçico cortado,
porque con sus anchos dientes a morder era mostrado **104**,

o, en otra versión,

cortados ambos ocicos, porque lo tiene mostrado
el moro que con sus dientes despedace a los christianos **105**.

El recurso a este romance de *Garcilaso y el Ave María* conllevará con Polaciones, Liébana, La Fornela y Llanes el olvido de la incitación que, desde el campo cristiano, hace el rey o la reina a responder a la afrenta que para él o ella supone el paseo triunfal del moro ante sus ojos **106**, pues el reto directo que suponen las palabras ahora atribuidas a Muza basta para reclamar la necesidad de una respuesta. No obstante, la versión de Vila Nova de Oscos sigue manteniendo ese motivo **107** al igual que las versiones de Valderredible (Campo de Ebro) y de Cieza (Collado), en el otro extremo del área de difusión de Don Manuel y el moro Muza, que no se muestran influidas por «Cercada está Santa Fe»**108**.

Consideradas en conjunto, las innovaciones que aparecen en versiones tanto en

el área cántabra como en el área astur-leonesa nos revelan que las dos ramas tradicionales han realizado conjuntamente un proceso de «folklorización» del discurso y de la intriga del romance caballeresco mediante la incorporación de un lenguaje poético y de unos elementos narrativos que el acervo de versos y motivos del romancero tradicional de los últimos siglos ponía a disposición de los transmisores-recreadores de textos romancísticos. La escena del reto, aunque diacrónicamente pueda explicarse como un préstamo o contaminación de un romance conocido desde antiguo, se construye con versos que sincrónicamente se han convertido en fórmulas poéticas reutilizables siempre que el contexto pida la introducción en la intriga de un reto **109**; a su vez, los incidentes del combate entre los campeones que, en la mayoría de las versiones reemplazan a los que figuraban en los textos del siglo XVI, podrán tener su origen en este o aquel romance, pero funcionan actualmente en el romancero oral moderno como expresiones de carácter formulario a las que se recurre normalmente cuando se trata de visualizar una escena de combate entre dos contendientes **110**; en fin, el premio a la hazaña que introducen varias versiones en una y otra área es un motivo formulario expresado también con unos versos formularios, aunque diacrónicamente podamos buscar para esos versos una estructura narrativa en que tuvieron origen **111**.

El camino recorrido en común por el romance tal como se canta en Asturias y León y tal como se canta en Cantabria no obsta para que las dos tradiciones se hayan apartado radicalmente en su concepción del tema. Mientras, según vimos, la tradición oral cántabra reenfocaba el romance privilegiando sobre el resto la escena del paso de don Manuel entre las damas, la tradición occidental tiende a prescindir de ella, así como de toda posibilidad de entender que la hazaña guerrera tenga su razón de ser en los paradigmas del amor caballeresco].

NOTAS 4. NUEVAS CONSIDERACIONES ANTE EL CRECIMIENTO DEL *CORPUS*

90 [Véase atrás, n. 2].

91 [«Salga uno, salgan dos», «salgan tres o (~ y) salgan cuatro», «a (~ de) prisa pide la ropa (~ el vestido)», «a (~ de) prisa pide el calzado», «buenos días tenga, el moro», «tira (~ tiróle) el moro con (~ #) su espada», «bien (~ oh b.) haya a ti (~ don) Manuel», «y a (~ #) la leche que has mamado», «de tres hijas que yo tengo»].

92 [«Y también salga Manuel» (~ «salga don Manuel Fernando»), «Manuel estaba en la cama» (~ «... don Manuel / que está en la cama muy malo»), «toma, Manuel, el pañuelo» (~ «toma este paño, Manuel»)].

93 [«Si no fora (~ ser) don (~ un don) Manuel», «y pone (~ no bien puso) el pie en el estribo», «vólvete y deja el caballo», «o dejar la mía en pago» (~ «o llevar la mía en pago», «o dejar la mía en campo»), «y a (~ en) los primeros encuentros», «la cabeza le ha cortado», «bien (~ oh b.) hayas tú (~ haya), don Manuel», «y la leche que has mamado»].

94 [«Todos oyeron, callaron» (~ «y todos están callando»), «bien venido sea, el cristiano» (~ «buenos los tenga, el cristiano»), «si quieres lograr tus días» (~ «si quieres gozar tu esposa»), «de llevar la tu cabeza» (~ «sin quitarte la cabeza»)].

95 [«Salga uno, salgan dos», «salgan tres o (~ y) salgan cuatro», «salga el mismo rey Fernando», «sin poner (~ no bien puso) el pie en estribo», «vuélvete y deja el caballo», «o dejar la mi (~ su) cabeza», «o llevar la tuya (~ mía) en pago»].

96 [«Bien te veo, Garcelaso (~ don Manuel)», «que vienes muy alentado (~ determinado)», «el rey moro lanza la espada» (~ «tiróle el moro su espada»].

97 [«Bien lo oyera (~ oía) don Manuel», «tira (~ tiró) el moro la su lanza», «tira don Manuel la suya», «de tres hijas que yo tengo»].

98 [«Vengan (~ salgan) tres y vengan (~ salgan) cuatro», «a (~ de) prisa a prisa (~ pide) la ropa (~ el vestido)», «a (~ de) prisa a prisa (~ pide) el calzado», «lecortara la cabeza» (~ «la cabeza le ha cortado»)].

99 [Aparte de los versos que hemos caracterizado como «semejantes» (C), citados en las nn. 92, 94, 96, 98, habría que citar los que corresponden a la categoría D, esto es aquellos en que se percibe alguna huella del origen común, aunque mínima. Sirvan de ejemplo casos como «Su cuerpo muy bien armado», VN (~ «en el campo estaba armado»); «aprisa, aprisa la silla,   para ensillar su caballo», Vi (~ «ha mandado ensillar   para montar a caballo»); «que lo llevas muy sudado», Vi (~ «límpiate, que vas sudando»); «Dios le guarde a usted, el moro», VN (~ «buenos días tenga, el moro»); «si le quieres querer un consejo», Si (~ «si quieres gozar tu esposa»); «de parte de damas vengo», Si (~ «soy capitán de las damas»); «yo volverme no podía», VN (~ «no he de volver sin recado»); «viene el aire y la desvía», Ch, Vi (~ «por el aire va volando»); «travesando el corazón del caballo», Si (~ «con las ancas del caballo»); «y al rey se la ha entregado», Vi, o «y al bon rey se la ha llevado», VN (~ «y al rey se la ha presentado»)].

100 [Por ejemplo: «A todos desafiando», Vi (~ «ricamente amenazando»); «Caballeros de Castilla, salide comigo al campo», VN (~ «Salid, valientes de España»); «cuál será un de mi batalla...?», VN «¡Quién tuviera entre los míos...!»); «que me traiga la cabeza   de aquel pícaro urbano», VN (~ «que le quitara la vida   a aquel moro renegado»); «miran unos para otros», VN (~ «todos estaban quietitos»): «le cortara pecho y brazo   y el gabardón del caballo», Ch (~ «que le pasó

capa y cuello y las ancas del caballo»); «la agarra por los cabellos», VN (~ «ha cogido la cabeza») «y la madre que te ha parido», Si (~ «y la leche que has mamado»); «una andará a tu mandado», Vi, Ch (~ «con la una has de ser casado»); etc.].

101 [Véase sobre este romance, D. Catalán, Siete siglos (1969), pp. 100-132].

102 [El reto se expresa en las cuatro versiones antiguas que conocemos de «Cercada está Santa Fe» con variantes (cfr. Siete siglos, pp. 117-118). Cito el primer verso por la versión de Lucas Rodríguez (la de Pérez de Hita simplemente substituye «y» por «o»), y el último por el ms. de 1580 (variantes: «y sy d'estos no ay ninguno, salga el propio rrei Fernando», ms. de 1598; «y si no hay ninguno d'estos, salga el propio rey Fernando», Lucas Rodríguez, «y si no salen aquestos, salga el mismo rey Fernando», Pérez de Hita)].

103 [Posiblemente, la pregunta «¿Quál será aquel cavallero que sea tan esforçado...» del moro en «Cercada está Santa Fe» influye asimismo en la reformulación de la del rey castellano (que en Don Manuel y el moro Muza decía «¿Quál será aquel cavallero de los míos mas preciado...») en esta versión de Vilanova de Oscos: «¿Cuál será ún de mi batalla de los demás esforzado...»].

104 [Versión del ms. de 1598. Muy semejante es la de Lucas Rodríguez].

105 [Versión de Pérez de Hita. Es de notar que el verso de Villares es idéntico al que conserva una versión de Guímara (Fornela) de El moro que reta a Valencia (incípit ant.: «Helo, helo, por do viene el moro por la calçada»), la cual incorpora la descripción del moro retador de «Cercada está Santa Fe» a ese tema cidiano (cfr. Siete siglos, p. 130). La concurrencia de este otro tema en el recuerdo de los recitadores astur-leoneses se da en el comienzo de Oscos («De Valencia sale el moro, moro Valencia afamado») y en los versos iniciales de La Fornela, que se repiten en versiones de la misma comarca en el romance del Cid].

106 [El romance antiguo comenzaba abruptamente: «— ¿Quál sera aquel cavallero... / que me trayga la cabeça de aquel moro... / que delante de mis ojos...»].

107 [«El rey, que sentía aquello, el color se le ha mudado: / — ¿Cuál será ún de mi batalla... / que me traiga la cabeza de aquel...»].

108 [«En los altos miradores está la reina mirando /.../ — ¡Oh qué guerra tan feroz qué guerra se está tramando! / ¡Quien tuviera entre los míos un valeroso soldado / que le quitara la vida a aquel moro...» (combino Co y CE)].

109 [El motivo figura hoy en versiones de El moro que reta a Valencia, de El destierro del Cid y de Don Manuel y el moro Muza, aunque su origen está en Garcilaso y el Ave María. Cfr. CGR, 3 (1983), p. 351].

110 [Sobre esta fórmula, véase D. Catalán, CGR, 1 (1983), cap. III, § 3.3.2, pp. 185-186].

111 [Alguna de las fórmulas a que se acude procede claramente de un romance «vulgar», Toros y cañas (IGR 0102), cfr. CGR, 3 (1983), p. 343

IV POÉTICA Y MECANISMO REPRODUCTIVO DE UN ROMANCE. ANÁLISIS ELECTRÓNICO (1971-1973)

La poesía de tradición «oral», la poesía de la mayoría de la población humana, no ha sido analizada con el mismo rigor que la poesía «escrita», la poesía creada por y para unas minorías dentro de la minoría de pueblos que han llegado a desarrollar una cultura letrada. De resultas, estamos lejos de poder codificar una Poética de la poesía tradicional, pues no hemos llegado aún a elaborar métodos apropiados para el análisis de esa poesía. Creo que debemos intentarlo, a fin de poder describir el mecanismo de una de las actividades creativas del hombre más relacionadas con su condición de *homo loquens*.

El Romancero hispánico, las baladas que se han cantado y se cantan en el mundo lingüísticamente español, portugués, catalán y judeo-español, forma un conjunto textual de extraordinario valor para estudiar la particular genética de la poesía «oral». En España, la divulgación a fines del siglo XV del arte de imprimir, en vez de contribuir al definitivo arrinconamiento de la poesía de tradición oral (como en otros países europeos) sirvió para salvar del olvido los poemas tradicionales. El siglo XVI nos legó en letra impresa, a través de un sinfín de pliegos sueltos[1] y libritos de bolsillo[2], cientos de textos de estructura baladística, unos «literarios», muchos tradicionales. Por otra parte, las baladas tradicionales, nacidas en los siglos XIV y XV o en los siglos XVI y XVII, continuaron siendo cantadas por todo el mundo hispánico, y en los dos últimos siglos se han recogido millares y millares de versiones de ellas. Es cierto que el *corpus* constituido por todas las versiones de romances salvadas del olvido no ha sido formado con criterios científicos (pues los colectores o editores no han aspirado a seleccionar una «muestra» representativa de la tradición oral en la forma que exige la Estadística)[3], pero no podemos desaprovecharlo, ya que, ni en extensión temporal, ni en extensión geográfica, ni en número de textos existe, hoy por hoy, otra colección de poesía oral de la magnitud del Romancero hispánico.

La amplitud del *corpus* es, sin embargo, un grave obstáculo para las labores de

compilación[4] y edición crítica[5] y asimismo para el estudio de los textos desde un punto de vista literario. Por ello he considerado de interés intentar experimentar con las posibilidades que ofrece la nueva tecnología electrónica para el manejo de una ingente cantidad de datos que reclaman minucioso análisis.

El recurso a las memorias electrónicas para manejar masas de datos que un análisis manual no alcanza a interrelacionar en todas las formas deseadas me parece metodológicamente interesante, no sólo para lograr una descripción sistemática del modelo de comunicación constituido por el Romancero tradicional, sino como un experimento capaz de sugerir nuevos caminos de análisis de otros lenguajes, sin excluir a las lenguas naturales.

NOTAS IV POÉTICA Y MECANISMO REPRODUCTIVO DE UN ROMANCE. ANÁLISIS ELECTRÓNICO

1 La mayor parte de los que han llegado hasta nosotros ha sido descrita por A. Rodríguez Moñino, Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), Madrid: Castalia, 1970.

2 Sobre el papel de los Romanceros de bolsillo en el comercio cultural de los siglos XVI y XVII, veáse A. Rodríguez Moñino, La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI, Salamanca, 1969.

3 Cfr. D. Catalán, «El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del Romancero castellano, catalán y gallego» en El Romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 85-94 (específicamente, pp. 91-94); G. di Stefano, «Il Pliego Suelto cinquecentesco e il Romancero», Studi... in onore di S. Pellegrini, Padova, 1971, pp. 111-143 (específicamente, § 1.2).

4 Para reconstruir «exhaustivamente» el Romancero tradicional contamos con la espléndida colección de romances atesorada en el Archivo Menéndez Pidal. Comprende miles de textos romancísticos manuscritos o impresos en los siglos XV-XVII o recogidos de la tradición oral en los siglos XIX-XX. Pero es preciso completar esa colección poniéndola bibliográficamente al día y rellenando sus lagunas. Por otra parte, no hay por qué considerar concluida la exploración directa de la tradición oral. Aún es tiempo para corregir el desequilibrio geográfico de las encuestas de la primera mitad del siglo XX y para explorar regiones que nadie se ha preocupado de estudiar. Cfr. Para el Romancero sefardí, S.G. Armistead, «Los romances judeo-españoles del Archivo Menéndez Pidal» y J. H. Silverman «Hacia un gran Romancero sefardí»; para el portugués, J. B. Purcell «Sobre o Romanceiro Português: Continental, Insular e Trasatlântico: Uma Recolha Recente»; para el brasileño, B. do Nascimento «Pesquisa do Romanceiro Tradicional no Brasil», y para el castellano, hispano-americano, gallego y portugués, mi artículo, citado en la nota 3 y «La

exploración del Romancero. Coloquio», todos ellos en El Romancero en la tradición oral moderna (1972), pp 23-30, 31-38, 55-64, 65-83, 85-94 y 127-150.

5 Es la tarea que he emprendido en el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, con la ayuda de equipos de varios investigadores españoles y extranjeros. Por un lado, aspiramos a editar el Romancero organizado temáticamente: el «Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas» de R. Menéndez Pidal trata de reunir, en un mismo volumen o en volúmenes consecutivos, todas las versiones de cada uno de los temas romancísticos, tanto las inéditas como las ya publicadas. Por otra parte, razones prácticas nos han llevado a concebir otras series con Romanceros regionales (el primero de los cuales, La flor de la marañuela, 2 vols., Madrid, 1969, reúne todas las versiones publicadas o inéditas de romances recogidos en las Islas Canarias). A esa misma línea editorial, que supone la parcelación de la tradición pan-hispánica en sub-áreas, responden las «Fuentes para el estudio del Romancero sefardí» (F.E.R.S.). Finalmente, vamos a reeditar el conjunto de Romancerillos del siglo XIX y principios del siglo XX, al que incorporaremos otros inéditos de análoga extensión.

1. DEFINICIÓN DEL MODELO DE LENGUAJE OBJETO DE ESTUDIO.

Como cualquier otro «discurso», los romances son segmentos finitos de habla, unificados desde el punto de vista del contenido, emitidos y estructurados con finalidades de comunicación secundaria y culturalizados por factores extralingüísticos (R. Barthes). Dentro del «discurso», el «Romancero tradicional» constituye un «género». Sus particulares muestras —los diversos romances que se transmiten o reproducen por tradición oral— deben, por tanto, responder a un modelo de comunicación único. Sin embargo, no se ha intentado describir el conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los romances tradicionales por lo que hasta aquí, nos falta una definición del «género» o modelo de lenguaje que vamos a examinar. Pese a ello, creo posible señalar algunas de sus características.

a) Los romances son estructuras narrativas. En cuanto tales, funcionan como estructuras «medianeras» entre los sistemas de valores de unas determinadas culturas y la manipulación discursiva de esos valores.

b) Los romances tradicionales pertenecen a la subclase de los relatos dramatizados. El relato transforma ante nuestra vista un antes en un después; reactualiza el discurrir del tiempo.

c) Los romances son, por otra parte, relatos poéticos. (No creo que pueda negarse: hay en ellos esa adecuación o fusión del plano de la expresión y del plano del contenido, ese acortamiento de la distancia entre los significantes y los significados que genera euforia y que es considerada como característica básica de la comunicación poética). Ahora bien, el particular modo de conservación y trasmisión de los textos de memoria en memoria exige que la utilización del lenguaje poético no conlleve la libertad de que las unidades poéticas superpuestas a las lingüísticas propiamente dichas desborden los márgenes de la frase.

d) Cada romance tradicional, a diferencia de los objetos literarios letrados, en general, y de los «poemas literarios» en particular, no es un «discurso» que se considere cerrado una vez concluido el proceso de creación del texto, sino un

programa virtual, sujeto constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como consecuencia del proceso mismo de actualización o producción que da lugar a cada nueva versión cantada (o recitada). Cada romance es un texto abierto, tanto verbalmente, como poéticamente, como temáticamente; está en continua recreación. Creo que, en los estudios de semiótica, si bien se manejan variantes más o menos numerosas de un mismo cuento folklórico o de un mito, no se ha prestado suficiente atención a esta diferencia básica entre el «discurso tradicional» y el «letrado». Aunque la manifestación múltiple y variada de las virtualidades que encierra un modelo narrativo no supone, en principio, la transformación de su estructura básica, el proceso reproductor, en el Romancero y en otros géneros folklóricos (al igual que en las lenguas naturales) acaba por alterar el modelo, el arquetipo. El programa mismo está sujeto (como en las especies) a la presión del proceso selectivo-restrictivo impuesto por el ambiente en que se realiza la reproducción, esto es, por el sistema lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se producen los diversos romances-objeto o versiones **6**. Me parece, por tanto, esencial incorporar a la descripción del texto esa característica típica: la apertura o posibilidad de una variabilidad irreversible.

e) La variabilidad del texto se debe a que el sujeto portador de folklore no es un «productor» despersonalizado: cuando canta este o aquel romance, realiza una estructura virtual, un modelo tradicional; pero sin desemantizarlo. Aunque no estén tan conscientes del programa virtual como los autores letrados de objetos literarios, los artesanos de la canción, considerados colectivamente, dominan el lenguaje poético en que están expresados los mensajes y son capaces de entenderlos (aunque, como individuos, su comprensión de cada texto no sea necesariamente completa).

f) Los romances se ajustan, por tanto, plenamente a los llamados «modelos dinámicos», caracterizados por el hecho de que en su programa se producen «decisiones» sucesivas y de que cada «decisión» depende de todas las «decisiones» anteriores y afecta a todas las «decisiones» futuras. Aunque los mensajes del Romancero, como cualquier otro «discurso» producido en una comunidad, son estructuras homólogas a la realidad social en que se crean y se reproducen, al ser «modelos dinámicos», no reflejan un «referente» fijo. En efecto, la adaptabilidad de

los romances al medio en que se reproducen garantiza una «actualidad», una adecuación del mensaje al contexto social e histórico en que la estructura virtual se realiza. Pero la herencia es también evidente: las manifestaciones actuales revelan que la codificación del lenguaje procede de tiempos pasados, y conserva intenciones denotativas y connotativas que respondían a una realidad social e histórica diversa.

NOTAS 1. DEFINICIÓN DEL MODELO DE LENGUAJE OBJETO DE ESTUDIO

6 Cfr. D. Catalán, «El romance tradicional, un sistema abierto», en El Romancero en la tradición oral moderna (1972)

2. EL PROYECTO ANÁLISIS ELECTRÓNICO DEL MODELO DINÁMICO

CONSTITUIDO POR UN ROMANCE EN SUS MÚLTIPLES VERSIONES.

Entre los trabajos dedicados a examinar, con metodologías nuevas, el proceso creador en el Romancero de tradición oral que se vienen realizando últimamente **7**, varios de ellos intentan aplicar técnicas cuantitativas al análisis de la creación poética colectiva **8**.

La consideración de la «variación» como una propiedad esencial de la poesía oral, que, por lo tanto, no es posible confinar al campo, siempre ancilar, de los estudios diacrónicos, y la experiencia acumulada en esos análisis cuantitativos, me llevaron en 1970 a diseñar un «Programa» para analizar con ayuda de ordenadores electrónicos amplios *corpora* romancísticos, segmentando los textos en elementos discretos o unidades y poniendo en relación unas unidades con otras.

Mi propósito era, de una parte, describir el lenguaje o sistema de comunicación poética del Romancero, determinando las propiedades de sus unidades de expresión simples y complejas; de otra, comparar las estructuras genéticamente emparentadas para llegar a precisar como se reproducen los poemas y en que consiste la interacción de la herencia poética y el ambiente.

Ciertamente, para llevar a termino ese estudio sistemático seria preciso analizar una muestra amplia y diversificada del Romancero tradicional, a fin de que el *corpus* estudiado fuera realmente representativo del conjunto del Romancero de tradición oral y no, simplemente, de un tipo o tipos particulares de romances o de unas ciertas «ramas» del Romancero hispánico. Sin embargo, por el momento, mi esfuerzo se concentró en la preparación de un «Proyecto piloto» en que únicamente se utilizaba como cuerpo de evidencia un solo romance, si bien conocido en más de medio millar de versiones-objeto diferentes.

Tal como inicialmente quedo formulado el «Programa»**9**, el *corpus* del romance debía ser descompuesto en su integridad adscribiendo los elementos discretos en que cabía dividir todas y cada una de las versiones a tres listas independientes entre sí:

a) De «versos arquetipo». Esto es, de versos irreductibles a una identificación con otros.

b) De «elementos mínimos de información». Esto es, de unidades mínimas narrativas, no identificables con otras.
c) De «palabras» o lexemas.

Dentro de cada una de esas unidades independientes, se irían reuniendo todas las manifestaciones concretas halladas en las versiones del *corpus* convenientemente localizadas en el texto donde aparecen. Además de su localización en el *corpus*, las unidades irían calificadas con anotaciones varias (ya que los octosílabos que llevan la asonancia se marcarían diferentemente que los primeros *hemistiquios*, se señalaría si van en discurso directo y qué «actante» los dice, así como a qué acto o escena del romance pertenecen y, respecto a los vocablos, se haría constar su clase gramatical, etc.).

Gracias a la información suministrada por los analistas de los textos, el ordenador estaría capacitado para interrelacionar unas unidades y datos con otros y para proporcionarnos un gran número de «datos generados» en los que observar muy diferentes propiedades del *corpus* y de los textos particulares que lo forman.

Ante todo, se pretendía llegar a establecer una estructura «base», narrativa y verbal, que sirviera para clasificar, respecto a ella, las diversas estructuras «de superficie» en que esa estructura se manifiesta.

La estructura «narrativa» debería quedar patente al clasificar los elementos narrativos por su frecuencia y su difusión y al establecer estadísticamente su orden más común; la estructura «verbal», a su vez, al realizar análogas mediciones con referencia a los «versos arquetipo» y al determinar adicionalmente la forma más representativa de cada uno de esos versos. Además, podríamos saber la extensión media del conjunto del romance y de cada uno de sus «actos» o «escenas» en particular, las proporciones medias de discurso directo (respecto al total de versos del romance) y su distribución a lo largo del poema (en tercios automáticos y por escenas), qué tipo de comienzos y de finales son dominantes, cuál es la proporción media de versos de estructura formularia, etc. También podríamos determinar la extensión total y la extensión media del vocabulario, la frecuencia de los varios tipos de vocabulario (verbos, sustantivos, adjetivos, nexos subordinantes, etc.), los sintagmas de más alta ocurrencia, los formulismos sintácticos más repetidos, las palabras portadoras de la asonancia más habituales, etcétera.

Una vez definidas las características medias del romance, estaríamos en condiciones de comparar cada versión, o cada grupo de versiones que nos interese considerar unitariamente, con esa estructura base y de medir sus divergencias respecto a la norma. Y tras establecer la curva de apartamiento respecto a esa norma, podríamos clasificar en categorías varias el conjunto de las versiones tradicionales, distinguiendo entre las que se ajustan a la estructura mayoritaria y las que disienten llamativamente en una u otra dirección. Al mismo tiempo, podríamos contrastar estructuralmente el comportamiento de las varias ramas de la tradición y aun de las varias regiones geográficas en que el poema se canta.

Por otra parte, el ordenador nos proporcionaría también datos muy precisos acerca de la variación, tanto verbal como temática. La variabilidad del vocabulario y de cada una de las categorías gramaticales del vocabulario podría ser medida, tanto en conjunto (considerando el romance como un todo), como en el marco de cada uno de los «versos arquetipo» o en posiciones especiales (como la asonancia).

También podríamos medir el polimorfismo (absoluto y relativo) de cada «verso arquetipo» y establecer una curva que nos permita clasificar los «versos» por su índice de variabilidad.

En cuanto a los «versos» cabría también calcular la frecuencia de cada uno de los tipos de variación encontrados: anástrofe y metátesis; variación morfo-sintáctica «interna» de una raíz; variación sintáctica «no interna»; sinonimia; equivalencia semántica ocasional; equivalencia semántica parcial, con degradación o aumento de la información; omisión o adición de un semantema; equivalencia acústica o interpretación errónea; reestructuración profunda de la expresión sin alteración básica del contenido; sustitución de un octosílabo por otro poéticamente equivalente.

Finalmente, respecto a los «actos» o «escenas», podríamos observar la sustitución de unos «versos arquetipo» por otros, pidiéndole al ordenador que nos confronte todos los versos portadores de un mismo «elemento mínimo de información».

A su vez, la variación temática resultaría medible contrastando la riqueza de «elementos mínimos de información» presentes en cada «acto» o «escena» del

romance en las varias versiones, la variabilidad en la extensión de cada «acto» o «escena», las diferentes proporciones de discurso directo en la totalidad del romance, en cada tercio del romance y en cada «acto» o «escena», etc.

El «Programa» así diseñado adquirió realidad en un Seminario de la University of California, San Diego, en que conté con la activa participación de tres estudiantes graduadas: Suzanne Petersen, Teresa Meléndez y Teresa Catarella. Seguidamente, Suzanne Petersen dedico a él su labor investigadora personal al hacer del desarrollo del proyecto-piloto el tema de su tesis doctoral[10]. Durante los años 1971-72 y 1972-73 recibimos ayuda financiera del «Committee on Research» del Senado Académico de UCSD y contamos con la cooperación de uno de los programadores del «Computer Center» de dicha Universidad [11].

El «Programa» que desarrollamos en el «Computer Center» de UCSD tuvo como objetivo el descubrimiento y subsiguiente descripción de la mecánica reproductiva o proceso metonímico que lleva a la creación de una infinidad de objetos semióticos a partir del programa virtual que los engendra, y pretendió dar cuenta de las relaciones observables entre los varios planos de organización del relato dramático poético. Por tanto, se interesó igualmente en la variación reversible o circular y en la variación irreversible [12].

NOTAS 2. EL PROYECTO. ANÁLISIS ELECTRÓNICO DEL MODELO DINÁMICO CONSTITUIDO POR UN ROMANCE EN SUS MÚLTIPLES VERSIONES.

7 P. Bénichou, «Variantes modernas en el romancero tradicional: sobre la Muerte del Príncipe don Juan», RPh XVII (1963-64), 235-252, Creación poética en el romancero tradicional (Madrid, 1968) y Romancero judeo-español de Marruecos (Madrid, 1968), pp. 103-108, 123-128 y 334-338, 207-212, 340-345, 357-359; D. Catalán, Siete siglos de Romancero (Madrid, 1969), pp. 176-215, Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna (Madrid, 1970), pp. 13-55, 56-57, 97-100, 112-117, 216-225 y 290-301, y los artículos citados en la n. 8; G. di Stefano, Sincronia e diacronia nel Romanzero (Pisa, 1967), «Marginalia sul Romancero» I y II, Miscellanea di Studi Ispanici (Pisa, 1968), pp. 139-178 y (Pisa, 1969-70), pp. 1-31 y «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero», El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 227-296; B. di Nascimento, artículos citados en la n. 8 y «Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional», El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 233-

275. Discuto «Variantes modernas», Creación poética y Sincronía e diacroía en «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», RPh XXIV (1970-71), 1-25, 441-463 (específicamente, desde la p. 14 en adelante) y estas mismas obras, más los dos primeros trabajos de B. do Nascimento, en «La creación tradicional en la crítica reciente», El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 153-165. [Mis observaciones pueden verse reunidas en el cap. II del presente libro.]

8 B. do Nascimento, «Processos de variação do romance» y «As seqüencias temáticas no romance tradicional», Revista Brasileira de Folklore, IV (1964), 59-125 y VI (1966), 159-190 (cfr. mi reseña en El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 163-1651; S. Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional» y D. Catalán, «El romance tradicional, un sistema abierto», El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 167-179 y 181-205 respectivamente. Cfr. además A. Sánchez Romeralo, «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: Apuntes para un estudio comparativo», El romancero en la tradición oral moderna (1972), pp. 207-231.

9 Según describí el plan de acción en mi comunicación al IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto-septiembre, 1971) titulada «Hacia una Poética del Romancero oral moderno» [publicada en las Actas del citado Congreso, ed. E. de Bustos, Salamanca: Universidad, 1982, pp. 282-295].

10 S. Petersen era, entonces, graduada de la University of Wisconsin, Madison, y T. Meléndez y T. Catarella graduadas de la University of California, San Diego. S. Petersen siguió, después de 1973, trabajando con el «Programa», siendo ya profesora de la University of Washington y contó con la colaboración de Jeanne Hartman, programadora de la University of Wisconsin [también continuó su labor en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Los resultados que alcanzó pueden leerse en su tesis doctoral «El mecanismo de la variación en la poesía de trasmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de La condesita con la ayuda de un ordenador», Ph. D. diss., University of Wisconsin, Madison, 1976].

11 J. Gersztyn, gracias al apoyo del prof. K. Bowles (Director del Centro).

12 El Proyecto recibió en 1973 uno de los premios del American Council of Learned Societies, New York, por la experimentación en el empleo de ordenadores electrónicos como ayuda en la investigación de las Humanidades.

3. EL *CORPUS*: LAS VERSIONES DEL ROMANCE DE *LA CONDESITA*.

El *corpus* elegido (o, mejor dicho, impuesto por las circunstancias) estuvo constituido por algo mas de 600 versiones de un solo romance, que acababan de ser impresas en los volúmenes IV y V del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (que edita el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad de Madrid) **[13]** y que constituían, entonces, la primera y única colección de textos publicados de un mismo romance de una extensión tan notable). Se trata del romance de *La condesita* (también llamado *El conde Sol* o *La boda estorbada*).

El núcleo del mensaje del romance estudiado consiste en la afirmación: «El pacto conyugal debe prevalecer».

Ese mensaje se articula temáticamente mediante el planteamiento de un conjunto de amenazas que podrían llegar a invalidar el pacto, amenazas superadas felizmente por el «actante» sujeto-héroe: el pacto amenazado por la autoridad paterna; el pacto amenazado por la sociedad propia; el pacto amenazado por el espacio (distancia; peligros del viaje; medio hostil); el pacto amenazado por el tiempo (considerado objetivamente, o visto subjetivamente como edad); el pacto amenazado por un rival en apariencia superior (en belleza o juventud, en jerarquía, poder o riqueza).

El desarrollo de la acción está claramente condicionado por uno de los trazos distintivos del sujeto-héroe: ser de género *marcado* (esto es, femenino).

La manifestación narrativa de esta estructura del contenido nos proporciona el siguiente esquema fabulístico:

Disyunción inevitable: separación de los esposos a causa de un deber social (el esposo debe partir para la guerra).

Pacto: el esposo se compromete a regresar antes de un plazo y la esposa a esperarle durante ese plazo.

Prueba positiva 1ª: Se cumple el plazo y el padre de la esposa pretende casarla. Negación de ella.

Prueba positiva 2ª: Disyunción del hogar. La esposa parte a buscarle.

Prueba positiva 3ª: Distancia. Perseverancia en la búsqueda hasta hallar un

informante o auxiliar.

Prueba positiva 4ª: Medio hostil (puertas; portero). Superación del obstáculo.

Prueba positiva 5ª: Transformación por la edad. Anulada por una prueba de identidad.

Prueba positiva 6ª: Confrontación con la rival. Superioridad de «los amores primeros».

Restauración del orden o situación inicial: Triunfo de la unión matrimonial de la pareja.

Este esquema fabulístico se presenta en el romance dramáticamente organizado en cuatro escenas [14] narrativamente compuestas de dieciocho *segmentos narrativos*[15] de desigual importancia:

[Escena]	**1**	**SEPARACIÓN DE LOS ESPOSOS**
[segmento]	10	Introducción ambiental
	11	El protagonista llamado a la guerra
	12	Pesar de los protagonistas (reacción ante la separación)
	13	Plazo
	14	Partida del protagonista
[Escena]	**2**	**LA ESPOSA DECIDE IR EN BUSCA DE SU ESPOSO AUSENTE**
[Segmento]	21	Pasa el plazo y el protagonista no viene
	22	Tratan de casar a la protagonista
	23	La protagonista discute con un familiar el ir en busca de su esposo (o novio).
	24	La protagonista parte en busca de su esposo ocultando su personalidad en traje de romera
[Escena]	**3**	**ENCUENTRO CON SU INFORMANTE**
[Segmento]	31	Después de una larga peregrinación, la romera encuentra un informante
	32	Primeras noticias del protagonista
	33	La romera obtiene del informante direcciones para llegar a la presencia del protagonista
[Escena]	**4**	**RECONOCIMIENTO**
[Segmento]	41	La romera consigue entrevistarse con el protagonista
	42	Diálogo identificador
	43	Desmayo

44 Se decide quién tiene derecho al protagonista
45 Reacciones ante la decisión del protagonista (después de dirimida la cuestión)
46 Vuelta a la patria.

La mayor o menor riqueza de elementos mínimos de información de que consta cada uno de estos segmentos narrativos es una de las características estructurales más importantes que separan a unas versiones de otras. Pueden considerarse de dos tipos. Los hay «específicos», que son los que desarrollan el argumento singular del romance.

Por ejemplo, en la escena tercera: viaje de la romera; modo como hace el viaje la romera; búsqueda inútil; penurias de la romera; cansancio de la romera; desesperación de la romera; la romera divisa o se acerca a un palacio o castillo; temores de la romera respecto a cómo será acogida; nombre de la ciudad o villa en que la romera obtiene noticias de su esposo; encuentro con un informante; encuentro con un rebaño o animal (o vehículo) del protagonista; la romera reconoce al paje o animales, o los animales reconocen a la romera; la romera pregunta de quién (o para quién) es o son el animal, animales (o vehículo) que guarda o lleva el informante; la romera pregunta de quién es el palacio o castillo que divisa; la romera declara que va buscando al protagonista; la romera se entera de que el animal o animales (o vehículo) o el palacio es o son de (o para) su esposo (o prometido); la romera descubre que su esposo (o prometido) se va a casar; inminencia de la boda; preparativos de la boda; riqueza del protagonista; reacción de la romera ante la noticia de las bodas; la romera pide ayuda para encontrar al conde; dificultades para obtener ayuda o información; promesas o donativos de la romera al informante; el informante no quiere ser pagado; la romera duda si encontrara buena acogida; el informante asegura a la romera que la acogerán bien; la romera pregunta cuánto le falta de camino o si llegará a tiempo; el informante asegura que el lugar está cerca o que llegara pronto, si anda deprisa; la romera continua su camino; la romera camina rápidamente; el informante encamina a la romera hacia o hasta el palacio o lugar en que se halla (o por donde va a pasar) el protagonista [16].

Otros son «generales». Se trata de formulas expositivas que forman parte del «léxico poético» de la lengua romancística. Por ejemplo, versos como:

No pregunté por mesón ni menos por hospital,
pregunté por el palacio, ...

Siete vueltas dio al palacio no encontró por dónde entrar,
de las siete pa(ra) las ocho ...

no expresan sino sendos «elementos generales»: caminar sin detención, y hallazgo tras búsqueda difícil. La pregunta, dirigida a un paje o pastor, «¿De quién son estos caballos (— vacas, etc.)...?» puede llevar o no unos versos introductorios como:

Dime, dime, pajarcillo, dime, dime la verdad.

Por Dios te pido, vaquero, por la Santa Trinidad
que me niegues la mentira y me digas la verdad.

Tanto en uno como en otro caso, los *hemistiquios* citados equivalen a un «dime» enfático. Estos «elementos generales», expresados comúnmente por versos formularios, son muy varios. He aquí algunos: introducción de discurso (p. ej.: «su padre la quiso hablar»), saber o percatarse de algo (p. ej.: «el conde que ha oído esto»), es cierto (p. ej.: «si te lo han dicho, condesa, bien te han dicho la verdad»), ocasión (p. ej.: «Nochebuena, Nochebuena, la noche de Navidad / cuando el conde y la condesa a los maitines se van, / en el medio ’e los maitines ...»), lugar en que (p. ej.: «y al subir del escalera», «al subir una cotarra al bajar un valladal»), camino secreto (p. ej.: «de día por las aradas de noche por los caminos / para que no me conozcan los que mi pan han comido»), acto de sacar algo (p. ej.: «echó mano a su bolsillo»), ponderación de valor (p. ej.: «vale más que tu caudal»), ordenar silencio (p. ej.: «cállate tú, condesita, porque te toca callar»), llamada a servidores (p. ej.: «Pajes míos, pajes míos, los que coméis de mi pan»), acto de caminar majestuosamente (p. ej.: «Cuando iba por los altos parecía un alcotán / cuando iba por los bajos una aguilita real»), etc.

La enorme extensión del *corpus* constituía, sin duda, un serio obstáculo a la hora de realizar su análisis, ya sea mediante procedimientos «manuales», ya sea con la colaboración de los ordenadores; pero precisamente esa extensión representaba para nosotros el incentivo esencial para el uso de la tecnología electrónica, pues sólo con su ayuda cabía imaginar el estudio de las relaciones existentes entre las diversas variables que queríamos examinar conjuntamente.

13 Romances de tema odiseico, II y III, ed. a cargo de D. Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, F. de Bustos, A. Valenciano y P. Montero (Madrid, 1970 y 1971-72).

14 La escena es una unidad dramática. Consideramos que hay cambio de escena cuando la acción se desarrolla en un nuevo escenario; la transición puede estar «marcada» (mediante algún verso alusivo al espacio o tiempo transcurrido) o ir implícita en el diálogo subsiguiente. La narración interescénica la hemos interpretado dramáticamente concibiendo como «salidas» las descripciones de camino en que el personaje o personajes se alejan del escenario previo (por ejemplo: «se vistió de peregrina y se puso a caminar / se sale de villa en villa y de ciudad en ciudad» [escena 2]; o «la ha tomado de la mano y la llevo hasta el portal» [escena 3]); y como «entradas» las descripciones que presentan al personaje o personajes acercándose a un nuevo escenario «cuarenta leguas andadas sin hallar ningún lugar / ha llegado a una pradera donde una vacada esta» [escena 3]; «Jornada de todo un día en medio luego ha de andar / y a las ocho la mañana a la puerta (d) el conde está» [escena 4]).

15 El segmento narrativo es una unidad expositiva, formada por un verso o grupo de versos que desarrollan, con mayor o menor riqueza de incidentes, un componente esencial de la cadena de sucesos que forman el relato.

16 Junto a la información básica que el hemistiquio proporciona pueden concurrir informaciones adicionales como por ejemplo, la presencia de un interlocutor al que no se había aludido antes: «Dieron los nueve cumplidos, ya la tratan de casar. / -; ¡No lo quiera Dios del cielo ni la Virgen del Pilar! / hágame, padre, un vestido, que le quiero ir a buscar...»; o la condición de un personaje: «—Toma, rey moro, tu hija...». Son datos que no podemos dejar olvidados.

4. LA CODIFICACIÓN DE LOS DATOS PRIMARIOS.

El *corpus* impreso que manejábamos nos ofrecía tres cadenas de fácil segmentación e identificación: en primer lugar las versiones, esto es, las diversas actualizaciones de la estructura virtual o romance estudiado. Cada una de esas actualizaciones se hallaba ya definida en el *corpus* con referencia a un determinado espacio (lugar en que fue recogida), a un determinado tiempo (momento de la recolección) y a un sujeto que la actualizó. Nosotros procuramos incorporar esta información al Programa incluyendo unos códigos identificatorios de la versión, de su localización geográfica y de la fecha de su recolección. El numero identificador nos permitió también clasificar las versiones según criterios varios: versiones tradicionales, versiones librescas (propagadas modernamente debido al éxito de ciertas publicaciones), y versiones facticias (creadas por un editor de textos a base de sus conocimientos de la tradición); versiones más o menos completas frente a fragmentos; versiones del romance autónomo y versiones del romance dependiente (esto es, ligado al de Gerineldo).

Otras cadenas fácilmente segmentables la constituyen los versos (identificables por su número de orden) o sus dos *hemistiquios* octosilábicos, A y B. Dado que (según ya hemos indicado) las unidades poéticas son, en general, concomitantes con las articulaciones sintácticas y prosódicas del discurso natural (a diferencia de lo que ocurre con la poesía letrada), estos segmentos métricos son, a la vez, unidades sémicas. Por ello, consideramos que los *hemistiquios* eran las unidades textuales más apropiadas para ser portadores de todos los códigos **17**.

Aparte de adscribir el hemistiquio-objeto a una versión individualizada, definida geográfica y temporalmente y clasificada en las categorías de que antes hablábamos, los códigos que acompañan al texto de cada hemistiquio realizan los siguientes actos:

Lo insertan en el contexto sintagmático (esto es, entre el anterior y el siguiente).

Lo atribuyen a una secuencia narrativa determinada, precisando la escena dramática y el segmento narrativo a que pertenece.

Lo clasifican dentro de una determinada modalidad del discurso narrativo, precisando si es narración en primera persona o en tercera persona o es parte del discurso directo.

Señalan su contenido informativo, identificándolo con uno de los elementos mínimos de información narrativa previamente inventariados en el «Diccionario de elementos» (de elaboración manual).

En el caso de ser parte del discurso directo, precisan el actante que habla, y, si son parte de la narración, hacen constar si indica o no una disyunción (espacial o temporal).

Identifican al hemistiquio-objeto con el hemistiquio virtual o arquetipo del que es una manifestación actualizada. Un ejemplo aclarara que entendemos por hemistiquio arquetipo.

Los distintos términos de la serie de hemistiquios-objeto hallados en el corpus constituida por «quien la trajo por acá» (142.43B), «y quien la trujo pa acá» (196.40B), «y quien nos la trajo acá» (068.36B), «también quien la trajo acá» (179.24B), «y quien la traía acá» (285.37B), «¿quién diablos la trajo acá?» (148.41B), «el diablo la trajo acá» (176.37B), «el paje que la trajo acá» (062.40B), «y las patas que acá la traen» (070.35B), «mal viaje trajo acá» (060.36B), «y quien la ha encaminado acá» (127.41B), «quien la trajo a este lugar» (065.37B), «y quien la ha traído al lugar» (147.34B), etc., son, según nuestro análisis, manifestaciones reales varias de un mismo hemistiquio arquetipo.

La variación en las manifestaciones puede llegar a ser, en algunos casos, mayor, según nos ilustra este otro hemistiquio arquetipo en sus varias manifestaciones: «alzó su negra basquiña» (039.33A), «se quitara la basquiña» (051.25A), «ya levanta su basquiña» (271.21A), «se regaza la barquilla» (092.33A), «quitóse la mantillina» (064.21A), «quitóse la esclavelina» (018.30A), «quita la esclavina de oro» (052.24A), «levanta bordón y esclavina» (097.42A), «quitó fato y carabina» (069.34A), «se levantó el faldellín» (167.32A), «se'n aixeca les faldilles» (266.29A), «se n'aixeca la rollanta» (265.28A), «se n'aixeca el guardapeu» (267.37A), «ella

sen'arrenca sa cutilla» (257.24A), «alza la saya pa arriba» (061.18A), «alza saya sobre saya» (060.26A), «entonces se quitó la saya» (079.40A), «ha alzado el tosco sayal» (174.28A), «se ha alzado un rico vestido» (086.37A), «quitó el vestido de pobre» (076.37A), «se quita el sombrero blanco» (081.28A), etcétera.

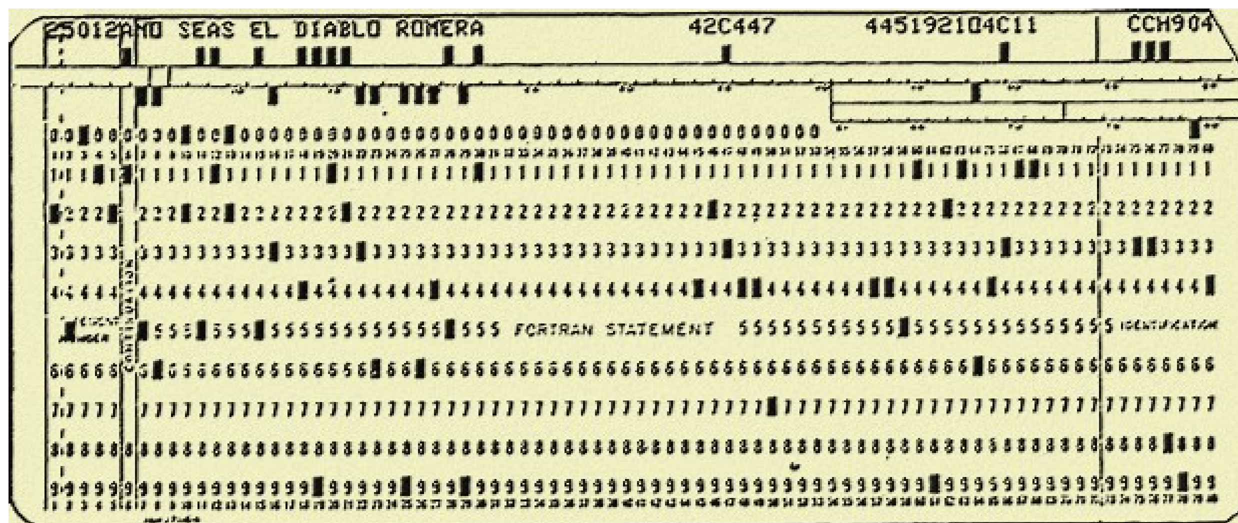
Hay hemistiquios arquetipo que tienen un contenido informativo menos preciso y, en consecuencia, pueden aparecer en contextos muy distintos. Por ejemplo, la invocación «por Dios y la (~ por) caridad» (refuerzo del hemistiquio arquetipo «Por Dios te pido, fulano») introduce, en 34.16B y en muchas otras versiones, la petición de limosna al conde (segmento 42). Pero puede repetirse en muchos otros lugares.

El código identificador del arquetipo es complejo, pues define a los arquetipos con referencia a las escenas dramáticas y a los segmentos narrativos en que virtualmente se inscriben y a los elementos de información que virtualmente conllevan. La discordancia entre la definición del arquetipo y la de los hemistiquios que engendra o genera es una de las posibilidades más interesantes con que opera el análisis del ordenador, según luego veremos.

Los restantes códigos que lleva cada hemistiquio-objeto van, más bien, referidos a una cadena menor: la palabra **18**. La identificación de cada una de ellas dentro de los hemistiquios es fácil acudiendo a su número de orden: primera, segunda, tercera, etc.... y ultima (o palabra que, en los hemistiquios B, es portadora de una asonancia). El vocabulario del corpus, que nos proporcionó el ordenador, sirvió, seguidamente, de base a la clasificación gramatical y semántica de las palabras **19** y a la elaboración electrónica de un «Diccionario», susceptible de recibir información acerca de la frecuencia, dispersión, etc., de cada lema o entrada.

NOTAS 4. LA CODIFICACIÓN DE LOS DATOS PRIMARIOS.

17 Las posibilidades que, en el momento de iniciar el «Proyecto», ofrecía la técnica era suministrar al ordenador UNIVAC la información en tarjetas IBM de 80 columnas mediante la utilización de un «cuadro de perforación». A continuación doy como ejemplo una tarjeta perforada (reducida lo más posible) y el «cuadro de perforación» utilizado. Como unidad portadora de los códigos elegimos, desde un principio, el hemistiquio, en vista de las limitaciones en el número de perforaciones disponible. Sólo más tarde, avanzado ya el «Proyecto», pudimos transferir parte del *input* a una cinta magnética.



Columnas	Tipo de perforación numérica o alfanumérica	Contenido
	Localización del *hemistiquio* en el *corpus*	
1-3	N	Identificación de la versión o texto poético
4-5	N	Identificación del verso
6	A	Identificación del hemistiquio
	Perforación literal del *hemistiquio* en el *corpus*	
7-14	A	Texto del hemistiquio
	Relación del *hemistiquio* con la estructura dramática del romance	
45-46	N	Escena y segmento temático a los que pertenece
47	N	Discurso directo y persona que habla o tipo de narración
	Relación del *hemistiquio* con la estructura narrativa del romance	
48-50	N	Elemento de información que esencialmente lleva
51-53	N	Información adicional que contiene
54-56	N	Información adicional que contiene
	Relación del *hemistiquio* con la estructura poética del romance	
57-63		Hemistiquio arquetipo con el que se identifica
	Verbalización del *hemistiquio*	
64	A/N	Clase gramatical de la 1ª palabra
65	A/N	Clase gramatical de la 2ª palabra (y no última)
66	A/N	Clase gramatical de la 3ª palabra (y no última)
67	A/N	Clase gramatical de la 4ª palabra (y no última)
68	A/N	Clase gramatical de la 5ª palabra (y no última)
69	A/N	Clase gramatical de la 6ª palabra (y no última)
70	A/N	Clase gramatical de la 7ª palabra (y no última)
7 1	A/N	Clase gramatical de la 8ª palabra (y no última)
72	A/N	Clase gramatical de la 9ª palabra (y no última)
73	A/N	Clase gramatical de la 10ª palabra (y no última)
74	A/N	Clase gramatical de la última palabra (y no última)

Localización del *hemistiquio* en el espacio y el tiempo

75-76	A	Provincia de la versión
77	A/N	Código introductor de la fecha
78-80	N	Fecha de la versión

CUADRO DE PERFORACIÓN

* En la identificación de las «personas» que emiten el discurso directo (columna 47) distinguimos sólo las que consideramos funcionales, aparte del «Esposo» y la «Esposa». Manejamos, por tanto, más bien «actantes»: la «Novia», el «Informante» (paje, pastor, etc.), el «Padre» (ya sea realmente padre, o bien madre o tio a cuyo cargo esta la «Esposa»), el «Obstáculo» (portero, criada o paje que controla el acceso al palacio o casa donde se halla el «Esposo», etc.).

18 Aunque esta unidad podría haber sido sustituida por alguna otra más adecuada para el análisis de las estructuras sintácticas y narrativas, ello habría exigido una segmentación del texto imposible de realizar mecánicamente.

19 La clasificación se basó en criterios pragmáticos. Por un lado, se deseaba que permitiera estudiar estadísticamente las varias categorías gramaticales (reuniendo los sustantivos, verbos, adjetivos, etc.) y que separara las palabras sin contenido semántico; de otro, que facilitara el estudio de ciertas particularidades sintácticas de la «lengua» del Romancero (por ejemplo: el empleo de las perífrasis en los hemistiquios A y B; el empleo del infinitivo y del imperfecto en rima y fuera de ella; el uso de «que», etc.); finalmente que hiciera factible el análisis automático de la estructura gramatical de los hemistiquios y mostrara la variación estructural de los hemistiquios arquetipo.

5. DATOS INDUCIDOS: LA VARIACIÓN VERBAL EN CADA HEMISTIQUIO INVARIANTE. IV POÉTICA Y MECANISMO REPRODUCTIVO DE UN ROMANCE. ANÁLISIS ELECTRÓNICO (1971-1973)

Aunque los recursos económicos disponibles han limitado nuestras posibilidades de aprovechar la riqueza de información que el ordenador almacenaba y sobre la cual podía operar, me es dado avanzar ya algunos ejemplos de los análisis proyectados en el «Programa».

El primero que escojo muestra la variación verbal de un hemistiquio arquetipo en el conjunto de las versiones del corpus. Utilizo para ello el hemistiquio cuyo contenido informativo es «hay guerra». Para su mejor definición interesa señalar que, virtualmente, pertenece al segmento narrativo cuya función es la «disyunción» (el esposo debe partir a la guerra) y de una escena que desarrolla la situación dramática en que «el orden armónico familiar resulta roto por exigencias sociales imperativas» y se produce la separación de los cónyuges.

Gracias a los códigos que se le han suministrado, el ordenador puede proporcionarnos la siguiente lista:

Nº de manifestaciones en el corpus			Clase de hemistiquio
1	que han anunciado	unas guerras	A
1	se arman	unas guerras	A
1	se armara	una guerra	A
1	se está armandito	una guerra	A
1	se ha de armar	una quimera	A
1	se celebraron	las guerras	A
1	se cimenta	una guerra	A
1	se cimenta	una guerra	A
1	se cimentara	una guerra	A

1	ha comenzado	la guerra	A
1	se ha conmovido	una guerra	A
1	se declara	una guerra	A
1	se declaran	unas guerras	A
14	se ha declarado	una guerra	A
2	se ha declarado	la guerra	A
1	declarou-se	una guerra	A
1	se declara ron	las guerras	A
2	se ha descubierto	una guerra	A
1	han echado	una guerra	A
1	han echado	unas guerras	A
1	ha empezado	una guerra	A
1	enciméntase	una guerra	A
1	se encimenta	una guerra	A
1	se encimentó	una guerra	A
1	se encimentara	una guerra	A
1	se ha encomenzado	una guerra	A
1	se establecerá	una guerra	A
1	estalló	una guerra	A
1	ha estallado	una guerra	A
1	que se ha estallado	una guerra	A
1	se n'ha fet	una quinta	A
8	se ha formado	una guerra	A
2	se ha formado	una guerrilla	A
1	se ha formado	una guerrita	A
1	se va a formar	una guerra	A
1	y se formara	una guerra	A

4	y se ha formado	una guerra	A
1	ha mandado formar	guerra	A
1	tengo de formar	una guerra	A
1	han inventado	una guerra	A
2	se levanta	una guerra	A
1	se levanta	una guerrilla	B
1	se levantan	unas guerras	A
3	se levantó	una guerra	A
1	se levantó	una guerra	A
1	levantóse	la guerra	A
16	se ha levantado	una guerra	AB
1	se ha levantado	la guerra	A
1	se levantara	una guerra	A
1	han mandado	una guerra	A
2	se ha movido	una guerra	A
1	que se ha movido	una guerra	A
1	mandó que movieran	guerras	A
1	me nombraron	la guerra	A
1	se le ofreció	y una guerra	A
2	se ha ofrecido	una guerra	A
1	se originó	una guerra	A
1	mandó poner	una guerra	A
1	pregonadas son	las guerras	A
3	se ha presentado	una guerra	A
2	ha principiado	una guerra	A
1	se proclaman	unas guerras	A

1	se promoviera	una guerra	A
1	se ha promovido	una guerra	A
1	se pronunciaron	las guerras	A
1	se han pronunciado	las guerras	A
1	se publica	una guerra	A
2	se publican	unas guerras	AB
1	se publicaron	de guerra	A
2	se publicaron	las guerras	A
1	fue publicada	la guerra	A
2	han publicado	una guerra	A
3	se ha publicado	una guerra	A
1	y se resuelve	una guerra	A
1	y se resolvió	una guerra	A
1	ha venido	una guerra	A
1	tocan a	republicana	A
1	la quinta	se aproximaba	B
1	les guerres	son cridades	A
2	les guerres	no son cridades	A
1	las guerras	se son cridadas	A
1	la guerra	se ha declarado	A
1	una quinta	te han de echar	B
3	una quinta	van a echar	B
5	una quinta	mandó echar	B
1	una célula	mandó echar	B
2	la guerra	se va empezando	A
2	la guerra	se va aempezar	A
3	una guerra	se ha formado	AB
1	una guerra	se va a formar	B

1	esta guerra	que se forma	A
1	una guerra	se levanta	A
1	una guerra	se ha movido	A
1	una guerra	se publica	A
2	la guerra	se ha publica do	A
1	la guerra	s'ha publicat	B
1	las guerras	son publicadas	A
1	la guerra	está publicá	B
1	la quinta	está publicada	A
1	la quinta	va a publicar	B
1	guerra	mandó publicar	B
2	la quinta	van a sacar	B

1	hubo	una guerra	muy grande	A
1	s'en ve	una guerra	molt mala	A
1	se n'han alçades	grans	guerres	A
1	ha estallado	una gran	guerra	B
1	formaronse	cuatro	guerras	A
6	se ha formado	una gran	guerra	A
1	han formado	grandes	guerras	B
4	se han formado	grandes	guerras	A
1	se ha fundado	grande	guerra	A
1	se ha jugado	una gran	guerra	A
1	muchas	guerras	andarán	B
1	fuertes	guerras	andan, madre	A
1	grandes	guerras	se arman	A
2	grandes	guerras	hay armadas	A

1	grandes	guerras	se han armado	A
2	una gran	guerras	se ha armado	A
1	muchas	guerras	se han armado	A
1	grandes	guerras	se declaran	A
3	grandes	guerras	se han formado	A
1	grandes	guerras	van formadas	A
3	grandes	guerras	se levantan	A
1	grandes	guerras	se preparan	A
37 **20**	grandes	guerras	se publican	A
1	grande	guerra	se publica	A
1	ciertas	guerras	se publican	A
1	varias	guerras	se publican	A
1	grandes	guerras	ha visto	A
1	en esto	que anuncian	guerra	A
1	ya	se aproxima	la quinta	A
1	ya	se armará	una guerra	A
1	luego	armaron	una guerra	A
1	de pronto	se armó	una guerra	A
3	cuando	se armaron	las guerras	A
1	pues	le arma	una guerra	A
1	ya	se comenzó	la guerra	A
1	ya	va a comenzar	la guerra	A
1	ya	se declara	la guerra	A
4	ya	se declaró	la guerra	A
1	ya	se 'etermina	la guerra	A
1	ya	se ha empezado	la guerra	A
1	cuando	empiezan	la guerra	A

4	cuando	empezó	la guerra	A
4	cuando	se empezó	la guerra	A
3	cuando	empezaron	la guerra	A
1	desde que	empezó	la guerra	A
1	ya	ha estallado	una guerra	A
1	cuando	estalló	la guerra	A
1	ya	se ha formado	la guerra	A
3	ya	se ha formado	una guerra	A
1	cuando	se formó	la guerra	A
1	cuando	se informó	la guerra	A
2	en esto	formaron	guerra	A
1	en esto	hubo	una guerra	A
2	ya	se levanta	una guerra	A
2	ya	se levanta	la guerra	AB
1	ya	se levanta	la tropa	A
1	ya	se levantan	la s guerras	A
1	ya	se levantó	una guerra	A
1	ya	se ha movido	la guerra	A
1	cuando	se movió	la guerra	A
1	ya	se nombró	una guerra	A
1	ya	se nombraron	los quintos	A
1	mañana	nombra a	una quinta	A
1	ya	se pronuncia	la guerra	A
1	ya	se preparan	las tropas	A
8	ya	se publica	la guerra	A
13	ya	se publican	las guerras	A
3	ya	se publicó	la guerra	A
3	hoy	se publica	la guerra	A
5	hoy	se publican	las guerras	A
1	ahora	se publican	guerras	A
1	a esto	publican	la guerra	A

1	ya	van a sacar	la quinta	A
1	ja	n'toquen	la generala	A
1	ya	le ha tocado	la quinta	A
1	esto	ha venido	una guerra	A
1	les guerres	ja	son armades	A
1	la guerra	ya	está emprendida	A
1	ya	la guerra	se publica	A
1	quintas	van viniendo	ya	B
1	grandes	guerras hay	ahora	A
1	armaron guerra		armaron guerra	A
1	piden quintas		vienen quintas	A
1	quintas van		y vienen quintas	A
1	galeres	van	i venen	A
1	quintando	vienen	quintando	A
1	guerras	guerras	se han armado	A
3	guerra	guerra	se levanta	A
1	guerra	guerra	se levante	A
2	guerra s	guerras	se levantan	A
1	galeres	en son	galeres	A
1	les banderes	son	galeres	A
1	guerras	comunican	guerras	A
1	guerras	se levantan	guerras	A
1	el rey	lo echó	pa la guerra	A
1	el rei	ne faia fer	crides	A
2	lo rei	n'ha fet fer	una crida	A
1	el rei	n'ha fet fe	unas cridas	A
1	la reina	feia fer	crides	A

1	rey	ha formado	una guerra		A
1	al rey	le han pedido	una guerra		A
1	el rey	provocó	una guerra		A
1	manda	el rey	hacer	la guerra	A
1	guerra	guerra	pide	el rey	A
1	se anunció	guerra	en Portugal		B
1	se arma	guerrra	en España		A
1	hubo	guerrra	en Portugal		B
1	se va a hacer	guerras	a Francia		A
1	se levantó	guerra	en Francia		A
1	pidió	guerra	el Portugal		B
2	a poner	guerras	en Burgos		A
2	a poner	guerras	en Francia		A
1	en Francia	hay	una guerra		A
1	una guerra	se armó	en Francia		A
1	guerras	arman	en Francia		A
2	una guerra	hubo	en Francia		A
1	grande	guerra	hay	en Palacio	A
1	grande s	guerras	hay	en Francia	A
1	cuando	la guerra	de Italia		A
3	...le mandan a publicar				B

2		...y se vuelve a publicar		B
1		...vuelven a republicar		B
1	...hoy	se manda publicar		B
2	...hoy	le mandan publicar		B
4	...hoy	se mandan publicar		B
1	...y hoy	se quiere publicar		B
1	...al punto	se ha publicado		A
1	...ya	se manda publicar		B
1	...ya	la mandan publicar		B
9	...ya	se mandan publicar		B
2	...ya	tiran a pelear		B
1	...ya	se vuelve a prenunciar		B
1	...ya	la vuelven a quintar		B
1	...y otra	se armó	en Portugal	B
1	La Francia	se ha levantado		A
1	...una guerrra		general	B
1	...y guerras		en Portugal	B
1	a la quinta		del Rey-conde...	A

La primera reacción que provoca en el analista esta lista de *hemistiquios*, con que se expresa en el *corpus* de un solo romance la información «hay guerra», es el asombro ante la variedad verbal, tanto en cuanto al léxico empleado, como en la construcción de la frase. Ahora bien, la variedad no excluye, en modo alguno, la continuidad textual; una mayoría de los *hemistiquios* inventariados se relacionan entre sí, no sólo por la información que transmiten, sino formalmente; es patente que se han generado en la tradición por variación parcial de otros análogos preexistentes. Por ello cabe considerarlos, no sólo representantes, sino descendientes históricos de un mismo *hemistiquio arquetipo*. La variación sincrónica observable no se explica porque cada cantor o recitador del romance

goce de la libertad de formular poéticamente a su manera la información «hay guerra», sino como resultado de la transmisión de un verso abierto siempre a la corrección de su texto tradicional, del texto que cada transmisor ha recibido en herencia.

Naturalmente la originaria verbalización del verso no es reconstruible a través de unas reglas de transformación; pero ello no nos debe impedir el postular un texto arquetípico (por ejemplo, **se publica una guerra*) a partir del cual medir y categorizar las transformaciones capaces de generar la multiplicidad de hemistiquios reales inventariada.

A la vista del ejemplo citado, resulta claro que podemos estudiar la variación de carácter verbal descomponiéndola en una serie de «tipos» de cambio, y, por tanto, que es medible (si acertamos a crear una escala apropiada) [21]. Al mismo tiempo, es obvio que podemos reconocer e inventariar las unidades (palabras) que alternan en una posición dada («sustitutos»). Creo, por tanto, que estamos en condiciones de hacer, con ayuda del ordenador, un estudio a) de la *sinonimia poética*, b) del empleo de las *perífrasis verbales* y c) del empleo de los *tiempos*.

También me parece posible el establecer una tipología de las transformaciones estructurales sufridas por los *hemistiquios arquetipos*. La importancia de la anástrofe y de la simple metátesis es manifiesta, y su relación con cambios poéticos más profundos (a que luego aludiremos) exige que le prestemos especial atención; la adición de un adjetivo o adverbio supone un cambio más profundo (dados los límites octosilábicos); más radical es la transformación de la estructura arquetípica si se añade el sujeto o un complemento; de mayor interés poético es la repetición de los semantemas fundamentales (el sustantivo o el verbo); un caso especial es el de los casos (señalados con:...) en que la información «hay guerra» no está completa en el hemistiquio

NOTAS 5. DATOS INDUCIDOS: LA VARIACIÓN VERBAL EN CADA HEMISTIQUIO INVARIANTE

20 Esta cifra tan elevada se debe a las versiones librescas que se han recogido en la tradición oral procedente del texto facticio publicado por R. Menéndez Pidal en su Flor nueva de romances viejos (cfr. RTLH, pp. 227-255).

21 Está claro que la creación de una escala que permita transformar en cifras los datos de variabilidad de los hemistiquios arquetipo no añade nada al análisis de un caso particular como el del hemistiquio que nos dice «hay guerra»; su interés estriba en poder agrupar las medidas de diversificación de un *hemistiquio arquetipo* con las de múltiples otros y utilizar los datos secundarios resultantes para ponerlos en relación con otras variables codificadas. De esta forma se consigue observar fenómenos en el mecanismo de transformación del texto de un romance que los datos primarios no revelan.

6. ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS CAMBIOS LÉXICOS.

En el *hemistiquio arquetipo *se publica una guerra* hemos encontrado una limitada variación en el sustantivo y una riqueza léxica extraordinaria en el verbo (dentro de la construcción pasiva con que mayoritariamente se expresa la frase). Estabilidad y variabilidad son dos propiedades contrarias que interesa observar bajo diversos puntos de vista.

Suele afirmarse que el vocabulario de un texto cualquiera depende del léxico total del autor y de los límites semánticos y estilísticos impuestos por el tema. Pero respecto a una estructura tradicional, como es un romance, esta afirmación requiere reajustes importantes. En vez de manifestar el léxico de «un» autor, el vocabulario de un romance manifiesta el léxico de los grupos humanos en que el romance se canta. Por otra parte, el «tema», más bien que poner límites a la aparición de ese léxico, lo que hace es sugerir la presencia de un vocabulario específico, que puede incluso no ser representativo del léxico de los grupos humanos que actualmente cantan el romance. El vocabulario de una versión es el resultado de un compromiso entre el vocabulario genéticamente adscrito al tema y el léxico mínimo de la cadena de cantores del romance que ha intervenido en su transmisión; compromiso que no excluye la herencia de palabras ajenas al léxico del medio en que el romance se transmite. El estudio del vocabulario de un romance, en particular, o del Romancero, en general, debe permitirnos determinar en qué grado es un rasgo hereditario y en qué grado depende de la adaptación al ambiente, al sistema léxico y estilístico de los diversos grupos humanos en que el romance se reproduce.

La elaboración del léxico del romance de *La condesita* nos puso, ante todo, de manifiesto que el autor-legión maneja un vocabulario de una amplitud extraordinaria, más rico numéricamente que el de un autor individual cualquiera, y que el «tema», realmente, no impedía la aparición en el *corpus* de los vocablos más imprevisibles para nosotros **22**. En cambio, es evidente que el índice de *estabilidad* de las palabras significativas (una vez excluidas las no portadoras de contenido

semántico) depende de la *información* que proporcionan. Por ejemplo, en nuestro *hemistiquio arquetipo* el sustantivo **guerra* tiene una expresión mucho menos variable que el verbo **publicar*, sin duda porque constituye el núcleo de la *información* y el verbo matiza la concepción que los cantores pueden tener de cómo surge una guerra. Los lexemas que figuran en mas de un 50% de las versiones de un romance son sorprendentemente pocos, constituyen solo los pivotes semánticos del «tema»; tenemos que descender a proporciones altas pero minoritarias para hallar el vocabulario «normal» con que está construida la narración romancística **23**.

Una cuestión particular que cabe examinar con ayuda del ordenador es el de la relación entre la *estabilidad* de las palabras y la posición de *asonancia* (últimas palabras de los hemistiquios B). En el caso de que tuvieran una estabilidad mayor que las palabras que no ocupan esa posición tendríamos una prueba objetiva de que, en la transmisión del romance, la *asonancia* tiene una función mnemónica y de que el vocabulario en esa posición es un rasgo hereditario menos susceptible a la influencia del medio que el conjunto del vocabulario **24**.

Desde luego, las mediciones respecto a la *estabilidad* del vocabulario interesa hacerlas, por una parte, en el universo de las versiones del *corpus*, por otra, contrastando espacios geográficos que agrupen un suficiente número de versiones o periodos temporales dentro de la recolección de romances en los siglos XIX y XX.

No menos interés que la medición de la estabilidad y variación del léxico y la interpretación que podamos dar a esas mediciones, tiene otra medición que también nos es dado realizar con ayuda de los ordenadores electrónicos y que sería imposible llevar a término sin ella: los porcentajes de *afinidad* entre versiones o grupos de versiones en el *vocabulario* empleado. Mediante este procedimiento tenemos a mano una posibilidad de renovación de la «geografía folklórica», si incorporamos a las mediciones el dato de procedencia de las versiones, y de estudio de la evolución diacrónica, en el limitado contraste que pudiera observarse entre las versiones anteriores a 1910, de 1910 a 1920 y de 1920 a 1950 **25**.

Claro está que todos estos cálculos estadísticos tendrían mucho mayor interés si el «Programa» llegara a aplicarse al estudio de una pluralidad de romances.

Aparte de las mediciones que podamos hacer, interesa destacar algo que salta a

la vista en las variantes de nuestro *hemistiquio arquetipo*: la falta de isomorfismo lingüístico entre el modelo generativo y sus realizaciones en el *corpus* se debe a la importancia que los artesanos de la canción conceden a la estructura narrativa dramatizada y poética en que la fábula se manifiesta y que, a su vez, se expresa a través de las estructuras verbales examinadas. Basta echar una ojeada a los verbos que reemplazan al sintagma mayoritario «se publica» para convencerse de que su aparición no depende de una adecuación del texto al dialecto o idiolecto del portador de folklore, sino a imperativos estilísticos, a opciones relacionadas con la búsqueda de una expresión más eficaz o matizada del contenido informativo del hemistiquio considerado a la luz del conjunto de la estructura paradigmática del poema.

NOTAS 6. ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS CAMBIOS LÉXICOS.

22 [Ambos hechos pueden comprobarse en la tesis, arriba citada, de S. Petersen, «El mecanismo de la variación» (1976). Para un ejemplo, remito aquí al cap. VI («Los modos de producción y reproducción...»), § 3].

23 [Doy más precisiones en el cap. VI, § 3, del presente libro].

24 Para evaluar debidamente el papel de la asonancia en el proceso reproductor del romance no basta, sin embargo, con confrontar los semantemas portadores de la asonancia con los restantes semantemas. Interesa también considerar su impacto en la estructura del *hemistiquio*. De una parte, podemos comparar la estabilidad de los *hemistiquios* con asonancia (= B) con la de los primeros hemistiquios (= A). Cabe hacer la medición (como en el caso de las palabras), bien referida a las variantes (hemistiquios reales), bien a las invariantes (hemistiquios arquetipos), o, incluso, combinando los hemistiquios arquetipos con las estructuras gramaticales (esto es, referida a los sub-arquetipos). Si se diera el caso de que la estabilidad de los hemistiquios B fuera sensiblemente inferior a la de los hemistiquios A podríamos afirmar que la asonancia invitaba a la creación de nuevos hemistiquios (aun cuando la asonancia fomentara, a su vez, la estabilidad de las palabras finales de los hemistiquios). Por otra parte, si los hemistiquios B presentaran una mayor proporción de elementos de información generales que los hemistiquios A, tendríamos una prueba de que la asonancia contribuye a la creación de hemistiquios formularios de escaso poder informativo.

25 Véase, a este respecto, el pionero trabajo de S. Petersen, «Computer-generated maps of narrative affinity» (1979).

7. OBSERVACIONES RESPECTO A LA CONSTRUCCIÓN VARIABLE DE LOS HEMISTIQUIOS ARQUETIPO

En nuestro *hemistiquio arquetipo* **se publica una guerra* no sólo se dan cambios en el vocabulario empleado, sino en la construcción de la frase.

Como ocurre con las variantes léxicas, la aparición de estructuras gramaticales de escasa probabilidad en sustitución de las mayoritarias se debe a la voluntad de atraer la atención del oyente hacia el contenido básico del mensaje. En la serie simplificada:

a) se publican las guerras
se ha levantado una guerra
b) *hoy* se publica la guerra
ya se declaró la guerra
c) *la guerra* se ha publicado
d) *una gran guerra* se ha armado
grandes guerras van formadas
e) *guerra, guerra* se levanta
f) *guerras* se levantan, *guerras*

hay un aumento progresivo de la tensión poética, un énfasis creciente en la manifestación del elemento de información narrativa «guerra». Al mismo tiempo, las estadísticas nos muestran que, junto al énfasis, opera la economía, evidentemente como tendencia mayoritaria, ya que las expresiones que se apartan más de la estructura más llana, «se publica una guerra», las más cargadas de tensión poética, son claramente minoritaria

8. DATOS INDUCIDOS: OBSERVACIÓN DE LA VARIACION EN LA SINTAGMÁTICA NARRATIVA

El segundo ejemplo que voy a presentar atañe a la organización sintagmática de los componentes de la intriga.

El hecho de que los códigos asignados a cada *hemistiquio arquetipo* lo refieran al código del segmento narrativo al cual en principio pertenece (a través de los números consignados en las cols. 57-59 de las «tarjetas» en que se codifica la información) y al código del elemento mínimo de información que en principio manifiesta (mediante los números consignados en las cols. 59-61) supone que, en los hemistiquios reales de las versiones del *corpus*, podemos percibir de un golpe de vista cuando los códigos específicos del hemistiquio analizado, que remiten a su vez al segmento narrativo en que de hecho se halla y al elemento mínimo de información que realmente lleva, coinciden con los de su arquetipo y cuando difieren de él.

La discordancia en los códigos denuncia y ayuda a observar un proceso en la reproducción de los textos romancísticos que ocurre a nuestra vista: la distorsión del orden natural de la narración bajo los efectos de la pasión dramática (distorsión paralela, aunque a una escala mayor, de la distorsión del orden de las palabras en el *hemistiquio arquetipo*, que estudiábamos más arriba).

Para muestra de cómo se produce la variación textual en tales casos ejemplifico la ordenación mayoritaria de los segmentos y elementos de que consta la intriga con la versión num. 057 del *corpus*:

	Hemistiquio		*Segmento*		*Elemento*	*Arquetipo*
057.01A	Grandes guerras se han formado	11	(el conde llamado a la guerra)	111	conflicto bélico	11 111 01
057.01B	en rayas de Portugal	11	(el conde llamado a la guerra)	113	países envueltos	11 113 01

057.02A	el conde el Arco le llevan	11	(el conde llamado a la guerra)	115	el conde destinado lejos	11 115 01
057.02B	por capitán general	11	(el conde llamado a la guerra)	117	cargo militar	11 117 01
057.03A	la condesa, como es niña	12	(pesar de los esposos)	127	juventud de la esposa	12 127 01
057.03B	no cesaba de llorar	12	(pesar de los esposos)	129	pesar de la esposa	12 129 01
057.04A	Si a los siete años no vuelvo	13	(plazo)	133	duración de la ausencia	13 133 01
057.04B	niña, vuélvete a casar	13	(plazo)	139	posibilidad de matrimonio	13 139 01

En ella los acontecimientos se narran siguiendo un orden natural. Pero en otras versiones el orden natural aparece alterado, según nos ilustra, a su vez, la versión 096:

	Hemistiquio		*Segmento*		*Elemento*	*Arquetipo*
096.01A	¡Qué triste está la condesa	11	(pesar de los esposos)	129	pesar de la esposa	12 129 11
096.01B	que triste está de llorar	12	(pesar de los esposos)	129	pesar de la esposa	12 129 11
096..02A	en ver que llevan al conde	12	(pesar de los esposos)	115	el conde destinado lejos	11 115 01
096.02B	*de capitán general*	11	(pesar de los esposos)	117	cargo militar	11 117 01
096.03A	Si a los siete años no vengo	13	(plazo)	133	duración de la ausencia	13 133 01
096.03AB	condesa, te casarás	13	(plazo)	139	posibilidad de otro matrimonio	13 139 01

En esta otra versión, según ponen de relieve los códigos discordantes de los hemistiquios reales y del *hemistiquio arquetipo* a que corresponden, el segmento 12 (Pesar de los esposos) se apodera dramáticamente del comienzo del romance,

quedando subordinada a él la información de varios elementos (manifestados en sus correspondientes *hemistiquios arquetipo*) que en el modelo narrativo pertenecían al aquí desaparecido *segmento* 11.
De una forma semejante, en la versión numero 098, el énfasis en la separación (disyunción) se manifiesta en la impostación del *segmento* 14 (Partida del esposo), que pasa a ocupar una posición clave en la escena:

	Hemistiquio	*Segmento*		*Elemento*		*Arquetipo*
098.01A	*Abelardo ya se ha ido*	14	Partida del esposo	147	partida del conde	12 115 11
098.01B	*Abelardo ya se va*	14	Partida del esposo	147	partida del conde	12 115 11
098.02A	*y a su mujer la dejaba*	14	Partida del esposo	121	separación de los esposos	12 121 11
098.02B	c*ansadita de llorar*	14	Partida del esposo	129	pesar de la esposa	12 129 01
098 02A	-Si a los siete años no vengo	13	(plazo)	133	duración de la ausencia	13 133 01
098.03B	con otro te has de casar	13	(plazo)	139	posibilidad de otro matrimonio	13 139 01

A primera vista, los tres comienzos que hemos citado son, en el lenguaje de la narratividad, manifestaciones discursivas equivalentes de un contenido narrativo invariante. Pero en la tercera versión, la actualización de la estructura virtual, al prescindir, quizá involuntariamente, de la causa tradicional de la separación de los esposos, la guerra, ha establecido las bases para una posible transformación irreversible del modelo. Si los artesanos de la canción herederos de esta *versión*-objeto no tienen acceso a otras *versiones*-objeto más fieles al programa virtual, es muy probable que la entiendan erróneamente y supongan que la separación se debe a la voluntad del esposo y no a un imperativo social, con lo que se abren nuevas posibilidades de interpretación del mensaje básico del romance.

9. DATOS INDUCIDOS: CAMBIOS EN LA FUNCIÓN NARRATIVA DE UN HEMISTIQUIO ARQUETIPO

El tercero de los casos ejemplares elegidos muestra cómo una unidad poética, el *hemistiquio arquetipo*, que tradicionalmente venía expresando el contenido de una determinada unidad semántica, puede, en el curso de la transmisión textual de un romance, abrirse a nuevos valores semánticos, a una nueva función narrativa.

El segmento 44 (se dirime quién tiene derecho al esposo) comienza en bastantes versiones, con un par de hemistiquios portadores del elemento 519 (la rival = N, o sus representantes atenuados, madrina, criados, etc. = T, maldicen al actante sujeto-héroe, disfrazado de peregrina, cuando su esposo, al reconocerla, cae desmayado). Entre los arquetipos que alternan en esta función hay dos (44 519 11 y 44 519 21) que han adquirido una gran movilidad. El primero se manifiesta en la siguiente serie, simplificada, de hemistiquios reales:

hemistiquio	*Segmento*	*Elemento*	*Arquetipo*	*Dialogante*
065.37A Oh malhaya la romera	44	519	44519 11	N
067.36A Oh malhaya la romera	44	519	44519 11	T
196.34A Malhaya la romerita	44	519	44519 11	N
190.34A Malhaya la peregrina	44	519	44519 11	T
096.40A Maldita sea la romera	44	519	44519 11	T
068.36A Malhaya sea la romera	44	519	44519 11	N
069.41A Oh malhaya la romera	45	567	44519 11	N
143.53A Maldita sea la romera	45	567	44519 11	N
176.37A Maldita sea la romera	45	567	44519 11	N
099.50A Malhaya seas ,mujer etcétera	45	567	44519 11	N
105.38A Oh malhaya las mujeres	45	567	44519 11	N
114.44A Malditas sean las mujeres etcétera	45	567	44519 11	N
138.34A Y malhaya sea el hombre	45	567	44519 11	N
097.52A Maldita sean los hombres	45	567	44519 11	N

Según nos denuncian los códigos, en las versiones 069, 143, 176, 099 la

maldición a la romera ha dejado de relacionarse con el desmayo del esposo (esto es, con el segmento narrativo en que el esposo reactualiza el pasado) y se ha trasladado al segmento 45 (Reacciones ante la decisión del conde), con lo que ha adquirido un significado muy diferente. Ahora expresa el elemento 567 (la rival comenta su derrota), según vemos por el contexto: 096.41AB/42AB « ¡Oh malhaya la romera y quien nos la trajo acá! / por el amor de la romera yo me quedo por casar» (frente a: 098 068.36AB/37AB «¡Malhaya sea la romera y quien nos la trajo acá! / que por causa la romera mi marido muerto está»). Una vez adquirida esta nueva función, el arquetipo queda abierto a transformaciones que eran imposibles en su función original. En el nuevo contexto cabe la generalización: «¡Malhaya seas, mujer, que le has venido a buscar!» (099.50AB) →«¡Oh malhaya las mujeres que en busca los hombres van!» (105.38AB); o la sustitución de la persona maldecida: «¡Maldita sean los hombres que buenas palabras dan, / mujer tienen en su tierra y la vienen a buscar!» (097.52AB/53AB; semejante 138.34A), con lo que el arquetipo pasa a expresar el elemento narrativo 565 (la rival amenaza o maldice al esposo). La codificación empleada nos permite, según vemos, inventariar estos casos en que una reorganización sintagmática de la narración tiene repercusiones en el plano paradigmático.

Más radical es el cambio de locación y de función en el «discurso» narrativo del arquetipo 44 519 21:

hemistiquio	*Segmento*	*Elemento*	*Arquetipo*	*Dialogante*
180.30A El diablo lleve a la romera	44	519	4451921	N
129.39A Vaya al diablo la romera	44	519	4451921	N
193.38A Qué demonio pelegrina	44	519	4451921	N
218.27A Qué mujer o qué demonio	44	519	4451921	T
199.29A Eres mujer o deminio	44	519	4451921	N
225.22A Mujer es usté el demonio	44	519	4451921	N
235.29A Señora, usted es el diablo	44	519	4451921	N
232.24A Es usté el diablo, señora	44	519	4451921	N
233.30A Eres el diablo, romera	44	519	4451921	N
195.40A Mujer, eres el demonio	45	567	4451921	N
251.16A Vete, romera del diablo	42	447	4451921	C
136.22A Que demonio de romera	42	447	4451921	C
297.28A Eres mujer o demonio	42	447	4451921	C
295.27A Eres el demonio, niña	42	447	4451921	C

246.21A	Eres el diablo, romera	42	447	4451921	C
250.12A	No seas el diablo, romera	42	447	4451921	C
etcétera					

La inicial alusión al diablo o demonio como indicación de la violencia con que reacciona la rival (N) o su sustituto atenuado (T), en hemistiquios-objeto como 190.34AB «¡Malhaya la peregrina, quien diablos la trajo acá!»; 173.37AB «¡Maldita sea la romera, el diablo la trajo acá!», se va transformando en una insinuación o duda de si la romera es el propio diablo o demonio (el arquetipo que manifiestan los hemistiquios B deja de ser *y quien la trajo acá, como en 180, 129, 193, o *que al conde vino a matar, como en 199, para convertirse en *o le (~me) vienes a tentar, en la mayoría de las versiones). Ello facilita el que esa duda, de estar en boca de la rival (N) pase a estarlo en la del esposo (C) y que el verso venga a expresar el ultimo momento de vacilación del esposo entre admitir como única realidad su vida actual o aceptar la existencia y superioridad de «los amores primeros». Esto es, nuestro hemistiquio, así reformulado en el nuevo verso, introduce una nueva prueba para la protagonista, más difícil de superar que las demás, pues depende de la libertad que posee el esposo (dado su sexo) de elegir entre un orden presente (representado por su nueva boda) y un orden lejano en el espacio y en el tiempo.

10. RIQUEZA DE LOS DATOS INDUCIBLES

Los tres ejemplos de análisis, elegidos entre los múltiples proyectados, bastan para mostrar cómo los sistemas de códigos empleados en nuestro Programa hacen posible detectar e inventariar, con ayuda del ordenador, los mecanismos del proceso reproductor del «Romancero tradicional»; pero, naturalmente, no son sino una mínima muestra del tipo de datos que mediante el Programa podemos obtener.

En vista de la multiplicidad de variables consideradas al codificar los hemistiquios de las versiones del corpus, los datos secundarios inducidos que podemos reclamar del ordenador pueden dar lugar no sólo a los estudios que hemos diseñado, sino a otros muy distintos de los objetivos que nos llevaron a proponerlo.

V. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ESTRUCTURAS ABIERTAS: EL MODELO «ROMANCERO» (1977)

El Romancero tradicional, el *corpus* de baladas en cuatro lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, judeo-español), nos ofrece un campo experimental para los estudios de la «narratología» escasamente explotado y, a la vez, de una gran fertilidad.

En mi exposición trato de ofrecer a la crítica de mis colegas las bases de un modelo analítico que permita dar cuenta de los mensajes expresados en el lenguaje llamado «Romancero», describiendo su articulación a distintos «niveles» de organización: el del discurso, el de la intriga, el de la fabula y el «actancial» o «funcional» **1**.

Por otra parte, he aspirado a completar la lectura horizontal, sintagmática, de los textos, con una lectura vertical, paradigmática, y he considerado como parte inalienable del acto sémico la actualización, en los productos de la «artesanía» literaria, de concepciones, fragmentarias o simplificadas, pero siempre representativas, de los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente.

Al apropiarnos del papel de receptores o destinatarios del mensaje (no siéndolo realmente, puesto que estamos fuera de la cadena de transmisión constituida por los sucesivos portadores de folklore), intentamos reproducir, simular, la actividad recognoscitiva, descodificadora de los consumidores-productores del «Romancero»**2**.

NOTAS V. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ESTRUCTURAS ABIERTAS: EL MODELO «ROMANCERO»

1 Acepto, con modificaciones, los cuatro «niveles» del análisis narratológico propuestos por Cesare Segre en «Analisi del racconto, logica narrativa e tempo», *Le strutture e il tempo* (Torino: G. Einaudi, 1974), pp. 3-77 (trad. esp.: *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta, 1976, pp. 13-84). Dejando a un lado la doble articulación lingüística, en el sentido estricto del término, Segre examina, en primer lugar, el «discurso», definido como «il testo narrativo significante», esto es, el significante del «intreccio» o «intriga» (*sjuzet* de los formalistas rusos, *plot* en ingles), considerada

como significado. Este «nivel» incluye, al menos, dos planos de articulacion distintos: la superestructura prosodica y los modos de comunicar la intriga. La dicotomia «discorso» / «intreccio» se complementa con la dicotomía «intreccio» / «fabula» heredada de B. V. Tomaševskij (Sjuzetnoe postroenie, en Autores varios, *Teorija literatury. Poetika*, Moskva-Leningrad, 1925, pp. 131-165 (vease I formalisti russi. *Teoria della letteratura e metodo critico*, ed. Tzvetan Todoroí, Torino 1968; trad. esp. en Buenos Aires: Signos, 1970). «Intreccio» se define como «la distribución en construcción estética de los sucesos en la obra» (Tomaševskij), como «il contenuto del testo nell' ordine stesso in cui viene presentato» (Segre); la «fábula» como «un sistema mas o menos unitario de sucesos, que derivan uno de otro, que se vinculan uno al otro» (Tomaševskij), como «gli elementi cardinali del contenuto riordinati in ordine logico e cronologico» (Segre). Para Segre —y ello me parece muy discutible (vease adelante n. 24)— uno y otro término no se relacionan, a su vez, como significante y significado, sino como «significati diversamente articulati». Finalmente, Segre distingue entre «fabula» y «modello narrativo», considerando que ese «nivel» de análisis se alcanza reduciendo «i dati narrativi alla loro pura funzionalita».

2 En las culturas «artesanales» los objetos literarios se diseñan, fabrican, distribuyen y consumen por miembros indiferenciados (o escasamente diferenciados) de la comunidad. Los receptores de los mensajes romancísticos son «hablantes» activos y no meramente pasivos de la «lengua» o sistema total de signos constituida por el género «romance».

1. LA ESTRUCTURA VERBAL

La primera articulación sémica con que tropezamos es; claro está, la estructura verbal actualizadora. Su estudio, en relación con el de otros «niveles» de articulación del lenguaje «Romancero» es de indudable interés, como creo haber mostrado en mis estudios, en unión de Suzanne Petersen, sobre el mecanismo reproductivo del romance de la *Condesita* realizado con ayuda de ordenadores electrónicos **3**. Pero no es ésta la ocasión de detenernos a hacer nuevas observaciones.

NOTAS 1. LA ESTRUCTURA VERBAL

3 Diego Catalán, «Análisis electrónico de la creación poética oral: El Programa Romancero en el *Computer Center* de UCSD», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970* (Madrid: Castalia, 1975), pp. 157-194 (esp. pp. 176-190); «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto. El modelo "Romancero"», en *Utilización de ordenadores en problemas de lingüística* [= Revista de la Universidad Complutense 25, num. 102 (marzo-abril 1976)] (Madrid: Univ. Complutense, 1976), pp. 55-77 (esp. pp. 62-72). [Refundidos en el cap. IV del presente libro: «Poética y mecanismo reproductivo de un romance. Análisis electrónico»]. Véase también Suzanne Petersen, «El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de "La condesita" con ayuda de un ordenador», Ph. D. Diss. University of Wisconsin (Madison, 1976), caps. III y IV.

2. EL DISCURSO

En la siguiente articulación sémica, quizá la más definitoria a la hora de describir «poéticamente» el Romancero **4**, los romances manifiestan un contenido narrativo, una «historia», a través de un «discurso» doblemente articulado: *a*. métricamente; *b*. dramáticamente. No es mi propósito aquí comentar las propiedades prosódicas del discurso romancístico tradicional **5**. Sólo recordaré que se caracteriza (frente al discurso romancístico no tradicional **6**) por la adecuación de las estructuras sintácticas a los esquemas rítmicos impuestos por el verso **7**. En cambio, creo preciso subrayar la importancia de la articulación dramática: el discurso romancístico, aunque no pueda ser definido como mimético, utiliza preferentemente un modo de representación esencialmente dramático. Los relatos pretenden hacernos asistir a la transformación de un antes en un después; reproducen, reactualizándolo, el discurrir del tiempo **8**. Ello es verdad incluso en romances en que el tiempo semiológico no es una traducción directa de la sucesión cronológica de las acciones cardinales que constituyen la fabula **9**.

El propósito de representar ante el auditorio los sucesos no solo explica la fuerte proporción de diálogo en el romancero tradicional **10** y el recurso a las series descriptivas de fácil ampliación como:

A la cimera de un roble   había una blanca niña,
con el cabello tendido   que todo el roble cubría,
con lo blanco de sus ojos   el monte resplandecía,
los dientes de su boquita   parecen sal menudilla **11**

o como:

Lucrecia le vido entrar,   como rey le dio posada:
púsole silla de oro   con las cruces esmaltadas;
púsole mesa de goznes   con los sus clavos de plata;
púsole mantel de hilo,   toallas de fina holanda;
púsole a comer gallinas,   a beber vino sin agua;
con un negro de los suyos   mandóle a hacer la cama:
púsole cinco colchones,   sábanas de fina holanda;
púsole almohadón de seda   cubertor(es) de fina grana **12**,

sino también la frecuente utilización de fórmulas de instauración de un escenario antes de comenzar la acción:

Sildana se está paseando en su corredor un día,
tocando vihuela de oro, mejor romance decía,
y el padre la está mirando de altas torres que tenía **13**.

Está la linda Gallarda en su ventana florida,
hilando cabellos de hombre, parecen seda torcida.
Por alta Sierra Morena, por alta sierra venía
un caballero montado **14**

Por aquel pradito verde una doncella camina,
vestida de colorado, calzado de bota fina;
con el pie pisa la hierba, con el calcaño la trilla.
con el vuelo de la saya todas las flores tendía.
Ella mira alrededor, por ver si alguien la seguía.
¡Ay! la sigue un caballero, traidor, que la perseguía **15**

A cazar iba don Pedro y a cazar donde solía,
donde cae la nieve a copos l'agua serenita y fría,
donde canta la culuebra, la sierpe le respondía;
se arrimara al pie de un árbol, el árbol que era encina.
Eso de la media noche, echó los ojos arriba **16**.

Cuando el conde y la condesa a coger flores se van,
el conde tiende la capa, la condesa su brillar
los ojos de la condesa son arroyos a llorar **17**;

o la difusión de expresiones, más o menos formularias, destinadas a cambiar el escenario mediante la visualización ritualizada del movimiento de los personajes, como las que comentamos Suzanne Petersen y yo al estudiar el romance de *La condesita* **18**:

A la salida de un monte, al entrar n'un arenal...

Al salir de las Italias, al entrar en Portugal...

Al revolver una esquina...

En el medio del camino...

En medio de la escalera...

Por unas vegas abajo   corre más que un gavilán.

Cuando iba por los altos,   parecía un alcotán;
cuando iba por los bajos,   una aguililla real.

Por los bajos va llorando,   por los altos cantando iba.

De día por las aradas,   de noche por los caminos,
para que no la conozcan...

No pregunta por posada   ni menos por hospital...

Le ha agarrado de la mano   y la lleva...

Siete reinos lleva andados   sin hallar razón cabal,
de los siete pa los ocho...,

Siete vueltas dio al palacio   sin hallar por donde entrar,
de las siete pa las ocho...,

etcétera.

La importancia concedida por los artesanos de la canción a la elaboración dramática del relato se patentiza al confrontar unas versiones con otras de un mismo romance. Por ejemplo, cuando la protagonista de *La condesita* decide salir en busca de su marido disfrazada de peregrina, ciertas versiones se limitan a constatar:

Se ha vestido de romera   y le ha salido a buscar **19**;

pero muchas añaden algún detalle visualizador:

Se vistió de rica seda   y encima un tosco sayal,
con la cayada en la mano   ha empezado a caminar **20**;

otras nos hacen asistir, paso a paso, al acto de vestirse:

Se ha marchado pa su casa,   se ha empezado a desnudar:
se quita traje de seda,   se le pone de sayal;
se quitó zapato blanco,   se le pone 'e cordobán;
se quitó media bordada,   se la pone sin bordar **21**,

mientras hay otras que incorporan el motivo del vestido a una escena dialogada, en que el padre da instrucciones a su hija:

— Ponte unos ricos galones   y encima un sobresayal,
ves en villita en villita,   ves en ciudad en ciudad **22**.

o en que la esposa abandonada reclama la cooperación de su padre:

— Cómpreme, padre, un vestido,   que le quiero ir a buscar;
no se lo pido de seda,   ni de oro, que cuesta más,
que se lo pido de lana,   de eso que llaman sayal **23**.

La clasificación de todos los versos de cada romance utilizando un sistema finito de categorías modales me parece una tarea perfectamente factible.

NOTAS 2. EL DISCURSO

4 Si privamos a los romances de su peculiar discurso, los resúmenes resultantes podrían, sin gran dificultad, ser representativos de relatos genéricamente muy distintos.

5 Obviamente, las más constantes (aunque no fijas) son el ritmo octosilábico o hexasilábico y la asonancia en los versos pares (o segundos hemistiquios de un verso largo con cesura). En algunos romances tiene un papel importante el paralelismo.

6 Son desconocidas en el romancero tradicional estructuras con encabalgamientos como «de suerte, que, por el rey,   fue el juyzio comutado / de dalle perpetua carzel,   para lo cual fue llevado / a ese castillo de Ureña,   a donde el fue entregado / a Peransures Osorio,   Merino mayor llamado...» (*El conde don Pedro Vélez* en la *Tercera Parte de la Silva*, Zaragoza: Stevan G. de Nagera, 1551, ff. 6017-61. Véase Diego Catalán, *Por campos del romancero*, Madrid: Gredos, 1970, p. 170), o cadenas sintácticas como «Rebuelta en sudor y llanto,   el esparcido cabello, / el rostro blanco encendido   de dolor, vergüença y miedo, / las manos de un hombre assidas,   rey poderoso y mancebo, / una mujer flaca y sola,   ausente de padre y deudos, / assi le dize a Rodrigo,   ya por vozes, ya por ruegos, / como si ruegos y vozes   valieran en tales tiempos...» (*Segunda parte del Romancero General* recopilado por Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605, f. 60*a* Véase *Romancero tradicional*, de Ramón Menéndez Pidal I, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1957, p. 110. En adelante, *RTLH*).

7 Al estudiar 612 versiones del romance de *La condesita*, S. Petersen y yo establecimos la existencia de tres tipos básicos de hemistiquios en el Romancero oral: a) Hemistiquios autónomos «plenos», como «Ya se parte don Belardo», «Lloraba la condesita», «¿Para cuántos años vas?», «Dime, dime, pastorcito», etc.; b) Hemistiquios autónomos pero incompletos (versos «bis»): «Ya se parte, ya se va», «Bien tiene por que llorar», «¿Para cuántos años, conde?». «Dime y no me has de negar», etc.; c) Hemistiquios complementarios, en que las dos mitades de un verso largo son necesarias para que exista una unidad mínima de información: «Aquí están los lindos brazos —> que te solían abrazar», «Al punto se ha publicado —>a una guerra general». Más detalles y subtipos en la ya citada (n. 3) tesis doctoral de Suzanne Petersen, cap. II (pp. 82-83 y 85).

8 Apunté esta característica esencial en «Análisis electrónico del mecanismo», p. 56 [en el

presente libro, cap. IV, S 1].

9 Según ilustra Sandra Robertson, «The limits of narrative. One aspect in the study of *El Prisionero*», [*El Romancero hoy. Poética* (1979), pp. 313-318].

10 Respecto a la importancia, en el romancero tradicional, del discurso directo y su creciente utilización en los últimos siglos por las comunidades más innovadoras dentro del mundo hispánico, véase Suzanne Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», *El Romancero en la tradición oral moderna*, ed. Diego Catalan *et al* (1972), pp. 168-171.

11 Cito por la versión de Cascantes de Alba (León), dicha por Melchora Fernández García (48 a.), recogida en julio de 1961 por E. Martínez Torner. La descripción se limitaba en la versión del siglo XVI al verso «cabellos de su cabeça todo el roble cobrían»; en un manuscrito judeo-portugués de 1683 (vease *RFE*, IX, 1922, 395-398) se amplia a «o cabelho de sua cabeça todo su cuerpo cubría; / os olhos da sua cara todo arboledo resplandesia». Algunas versiones modernas añaden aún otro elemento: «los dedos de las sus manos parecen seda torcida».

12 La versión citada procede de Tetuán, *Marruecos* (Arcadio de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, I, Madrid: CSIC, 1952, texto núm. 50, pp. 140-141). La escena fue generada por la tradición oral a partir del verso «quando en su casa le vido como a rey le aposentaua», que contenía el romance erudito antiguo prototipo del romance tradicional moderno. La «visualización» de esta escena fue ya comentada por Suzanne Petersen en las pp. 177-178 de «Cambios estructurales».

13 Comienzo habitual del romance de *Silvana (i.a)*. Cito por la versión de La Matanza (*Tenerife*), núm. 106 de *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias,* ed. D. Catalán *et al*. (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1969), I. p. 143 (desvulgarizando la pronunciación). Sobre este tema y otros romances tradicionales referentes al incesto (*Delgadina, Tamar, Blancaflor* y *Filomena*), véase el trabajo de Manuel Gutiérrez Estebe, «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto», en *Homenaje a Julio Caro Baroja* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociologicas, 1978), pp. 551-579, en que estudia, sincrónicamente, el modelo arquetípico y las variantes lógicas de los cuatro romances.

14 Cito por una versión de Pobra de Burón (*Lugo*), dicha por Manuel Díaz, a. «Pascual», recogida en 1910 por Ramón Menéndez Pidal en Villapedre (*Asturias*); se publicará en el volumen *Mujeres matadoras*: *La Serrana y la Gallarda*, ed. por Jesús Antonio Cid. *RTLH* (en preparación).

15 Comienzo habitual del romance *Una fatal ocasión* (o *Con las armas que él traía*). Cito por la versión de Caravia (*Asturias*) publicada por Aurelio de Llano, *El libro de Caravia* (Oviedo: Gutenberg, 1919), pp. 197-199. Sobre este romance véanse los comentarios de Kathleen Lamb y Cynthia Steele, «*Con las armas que él traía*. Closure and thematic structure in *Romance de una fatal ocasión*», parte 1ª y parte 2ª, respectivamente, en las pp. 285-293 y 295-304 de *El Romancero hoy. Poética* (1979).

16 Tomo ese escenario formulaico de una versión del romance de *La infantina y el caballero*

burlado de Ribadelago (*Zamora*), recogida en agosto de 1949 por D. Catalán y A. Galmés. Sobre el valor indicial del motivo de la sierpe (que en otros ambientes alterna con león/leona: «donde canta la leona y el león la respondía, / donde cae la nieve a copos   el agua menuda y fría» en versiones judeo-españolas), véase Daniel Devoto, en *Abaco*, I (1969), 11-44.

17 Comienzo del romance de *La condesita* o *El conde Sol* en unas cuantas versiones. Cito por una versión de Peguerinos (*Ávila*) recogida por mí en 1974, la núm. V, 159 de *RTLH,* IV. Sobre estos comienzos del romance de *La condesita* véanse las pp. 158-165 del artículo de Diego Catalán, «El "motivo" y la "variación" en la transmisión tradicional del romancero», *RHi* 61 (1959) [reeditado en el cap. I del presente libro], 149-182 y la comunicación de Ruth H. Webber, «Ballad openings: Narrative and formal function», *El Romancero hoy*. *Poética* (1979), pp. 55-64.

18 En el Proyecto piloto de 1971-1973 desarrollado en la University of California, San Diego. Cf. en la tesis doctoral de Petersen, arriba citada (n. 3), las pp. 311-316 («Listas de fórmulas poéticas y fórmulas del lenguaje común»).

19 Por ejemplo, en la versión núm. 630 de nuestro estudio con ordenadores (= núm. Vll. 130 del *RTLH*, V). Procede de Arenas de San Pedro (*Ávila*) y fue recogida por mí en 1952.

20 Versión núm. V, 169 del *RTLH*, IV. De Aliseda de Tormes (*Ávila*). Recogida en 1944 por M. L. Sánchez Robledo.

21 Versión núm. V, 152 del *RTLH*, IV. De La Acebeda (Madrid). Recogida en 1944 por M. García Matos. Continúa: «Vestidita de romera   nadie me conocerá; / debajo llevo la seda,   por cima el burdo sayal».

22 Versión núm. V, 225 del *RTLH,* IV. De Valdepeñas (*Ciudad Real*). Recogida en 1947 por D. Catalán y A. Galmés.

23 Versión núm. V, 27 del *RTLH*, IV. De Cicera (*Cantabria*). Recogida en 1948 por D. Catalán y A. Galmés.

3. LA INTRIGA Y LA FÁBULA

Si despojamos al romance de su modo particular de representación, la intriga se nos aparece, en el siguiente «nivel» de análisis, como el plano expresivo del contenido fabulístico [24].

Se viene diciendo, por los semiólogos que utilizan como «metro» la literatura escrita centro-europea, que la tensión dialéctica entre la *fábula* y la *intriga,* tan esencial en la creación literaria, es ajena a la narrativa tradicional[25]. Nada más lejos de la verdad. Los receptores, los auditores de un romance están acostumbrados, como los lectores de obras literarias letradas, a reconstruir en su síntesis memorial la sucesión lógico-temporal de los acontecimientos que en la narración se le ofrecen reordenados según un «ordo artificialis» [26].

Sírvanos de ejemplo el romance de *Bernal Francés*. La historia narrada comprende las siguientes «secuencias» [27] lógico-temporales:

1. PARTIDA DEL MARIDO (*X* [28] se ausenta de su hogar y lugar de residencia dejando sola a *Y* [29]).
2. ADULTERIO (Y substituye a *X* por *Z* [30])
3. REGRESO DEL MARIDO (*X* regresa a su lugar y hogar).
4. ARDID (*X* se presenta ante *Y* simulando ser *Z*).
5. COMPROBACIÓN DEL DELITO (Y acoge al pseudo-*Z* en su casa y lecho).
6. REVELACIÓN DE IDENTIDAD (el pseudo-*Z* se identifica, ante *Y*, como *X*).
7. CASTIGO O VENGANZA (*X* da muerte a *Y*).

Pero en los romances-objeto [31] en que se nos manifiesta, esta fábula, en sí tan vulgar, aparece artísticamente elaborada mediante una violenta distaxia [32].
La narración comienza en la 4ª secuencia (la del ARDID) sin que se nos explique la identidad de los personajes, ni la situación en que se hallan:

— ¿Quién es ese caballero que en mi puerta dice: 'Abrir'?
— Don Francisco soy, señora, que vengo para servir,

de noche para la cama, de día para el jardín.
— Aguarda, mi don Francisco, para encender el candil.
— No lo encienda usted, señora, no lo encienda para mí,
que he dejao tres hombres muertos y otros tres para morir,
toda la justicia viene en seguimiento de mí,
si ven la luz encendida, dirán que yo estoy aquí. —
Le he agarrado de la mano y a la came le subí,
en una cama de flores donde el rey pudo dormir.

Molinos del Razon (*Soria*)**33**

— ¡Franciscana, Franciscana, la del cuerpo muy gentil,
abre puertas y ventanas a quien las sueles abrir! —
Se levanta la güitada, desvelada en el dormir,
se lava los pies y manos con agua de torongil.
Y a la vuelta del capote él le apagaba el candil.

Granadilla (*Tenerife*) **34**

Sólo gracias a las unidades integradoras, a los «indicios» e «informes» sobre el ser **35**, y no a través de las unidades distribucionales o secuenciales **36**, el receptor del mensaje va adquiriendo conciencia de que el encuentro amoroso contiene en sí mismo los elementos condicionantes de una tragedia. Por lo pronto, los dos personajes dialogantes quedan definidos a través de expresiones como «la del *cuerpo* muy gentil», «*mi* don Francisco», «a quien las *sueles* abrir», «de noche para la cama, de día para el jardín», en que, sin aclarársenos la situación de adulterio, se nos hace patente la existencia de una relación sexual continuada y, a la vez, voluptuosa, obviamente ilícita. Pero el auditor sensible a los «indicios» **37** puede ir un paso más adelante y adquirir la sospecha de que la situación y las identificaciones establecidas envuelven una trampa: En la versión de Granadilla el desvelo de la mujer es un dato integrador, que nos pone ya en guardia, y el epíteto «la cuitada», atribuido a la dama cuando se está simplemente contando cómo ella se prepara, sensual y ritualistamente, para ofrecer su gentil cuerpo al que lo suele gozar, resulta verdaderamente alarmante. En la otra versión, la de Molinos del Razón, el romance se abre con una pregunta, «¿Quién es ese...?», prefiguradora de cuál va a ser la causa de toda la tragedia: la dudosa identidad del personaje que dice «Abrid». Alertado por estos «indicios», el receptor del mensaje romancístico está

preparado para interpretar como una potencial amenaza a la hermosa la oscuridad lograda por el caballero al tiempo que le franquean la puerta (motivo del candil). Sin embargo, si nos limitamos a tener en cuenta la cadena de sucesos, la fábula no comenzará a desvelarse sino en el curso del diálogo provocado por la indiferencia sexual de *Z* («Y a eso de la media noche   no se había vuelto a mí», o «¿Qué traes tú, don Alonso,   que no te viras pa mí?») **38**. Sólo a través de las palabras de la dama vamos descubriendo su condición de mujer casada y la ausencia del marido:

No temas a mi marido   que está muy lejos de aqui (...) **39**;

o temes a mi marido.   Bien lejos está de aquí;

y tenemos que esperar a que la mujer adultera se percate de la trampa en que ha caído **40** para conocer la verdadera identidad del caballero que llamó a las puertas de la hermosa:

— Si eso hiciera usted, señora,   pagao sería de mí:
le daré saya de grana   y jugón de escarlatín,
gargantiña colorada,   la que a ninguna le di. —
Á las últimas palabras,   yo, triste, le conocí.

Tu marido, Franciscana,   está aquí al lado de ti.
Media noche está pasada   y otra media por venir,
y en viniendo la otra media   te cortaré de vestir:
te cortaré manto y nagua   y mantón de carmesí,
gargantilla colorada   que te pertenece a ti **41**.

Y nótese que la resolución del enigma puede incluso posponerse a la manifestación de la secuencia final de la fábula, la del castigo o venganza, secuencia que no necesita expresarse como acción a la que asistamos o de la que se nos de noticia **42**.

Dada la importancia, en la creación de un romance, del proceso de transformación que permite generar una intriga a partir de una fábula y de la incorporación al relato de «indicios» superpuestos a la cadena de unidades del hacer, la posibilidad de reducir a un inventario limitado de reglas ese proceso generativo y de establecer un código capaz de dar cuenta de esas unidades no encadenadas constituye un objetivo fundamental de la translingüistica aplicada al Romancero.

NOTAS 3. LA INTRIGA Y LA FÁBULA.

24 Segre, «Analisi del racconto», p. 6, considera que las relaciones entre la intriga y la fabula no son, propiamente, de significante y significado, «ma tra significati diversamente articulati». Creo, sin embargo, que si «la fabula e il sistema di eventi, nel loro ordine temporale e causale, usato come materiale dallo scrittore, che lo *espone* [*el subrayado es mío*] con un ordine artificiale-artistico, costituente la trama» o «intreccio» (p. 8), ese «intreccio», esa intriga, funciona como la manifestación, como el significante, de la fábula, tanto en el proceso creador o emisor, como en el proceso receptivo, descodificador, realizado por el auditorio (o por los lectores).

25 Puede ejemplificar este juicio la siguiente cita de Segre: «nella narrativa popolare non si verificano quasi sfasamenti temporali o in genere spostamenti del contenuto rispetto all'ordine "naturale"», «Analisi del racconto», p. 14 («Analisis del relato», p. 231).

26 Sobre la importancia, en el romancero tradicional, del «ordo artificialis» en la transmisión del contenido fabulístico de un romance he tratado, rápidamente, en «Análisis electrónico de la creación», pp. 193-194 y en «Análisis electrónico del mecanismo», pp. 72-74. La «distaxia», cuanto más violenta más efectiva resulta en su función de enfatizar una información a costa de otra. Claro está que, estadísticamente, la ruptura del «ordo naturalis» es muy minoritaria. Giuseppe di Stefano, «Tradición antigua y tradición moderna. Apunte sobre poética e historia del Romancero» (en *El Romancero en la tradición oral moderna*, ed. Catalán et al., p. 290) dice no haber encontrado en la antología de Manuel Alvar (*El romancero viejo y el tradicional,* México: Porrua, 1971) «ningún ejemplo de texto cuyo relato se organice según la manera *omega*», esto es, en que la estructura superficial del texto no coincida con el orden lógico y cronológico de los hechos. Pero aunque ocasionales, las erupciones artísticas que repetidamente destruyen o contrarrestan la tendencia a la entropía, al triunfo de la expresión más económica, más simple y llana, son fundamentales para comprender cómo se reproduce un modelo artístico tradicional.

27 Consideramos que una «secuencia» es una representación, al nivel fabulístico, de un evento o conjunto de eventos que dan lugar a una situación nueva, modificando la interrelación entre las «dramatis personae». En la organización secuencia], cada segmento de la cadena de acontecimientos contrasta con el anterior y el siguiente por la redistribución de los papeles (al nivel considerado por Claude Bremond «La logique des possibles narratifs», *Communications* 8, 1966, 60-71, o su versión esp. «La lógica de los posibles narrativos», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 87-109; y en «Combinaisons syntaxiques entre fonctions et sequences narratives», en *Sign-Language-Culture*, ed. A. J. Greimas et al., The Hague: Mouton, 1970, pp. 585-590). Sobre el contraste entre «the logical subject of one sequence» y «the logical subject of the narrative» y «the possible applications of some transformational rules to the deep-structure» para generar la «extremely complex surface-structure», cfr. Teun A. Van Dijk, «Some problems of Generative Poetics», *Poetics* 2 (1971), 5-35 (específicamente, pp. 20-21).

28-30 Las «dramatis personae», lleven o no nombres propios, carecen, en principio, de individualidad, pero tipifican categorías de seres humanos, semánticamente definibles a través de un haz de rasgos distintos en que los componentes «negativos», al ser «marcados», son los portadores de mayor información, son los más definitorios. Véase Francisco Romero, «Hacia una tipología de los personajes del Romancero», en *El Romancero hoy. Poética* (1979), pp. 251-273. Sin embargo, los restantes rasgos, cuyo valor definitorio permanece más o menos latente, están a disposición del consumidor/productor como potencialmente significativos y pueden, en un momento cualquiera, ser subrayados (mediante el sistema de «indicios») y puestos a contribución.

31 Los artesanos de la canción tradicional, al reproducir un romance-modelo, crean múltiples romances-objeto con características individuales más o menos pronunciadas.

32 El ejemplo se lo debo a Juan Tavares, quien en un seminario sobre análisis estructural del relato aplicado al romancero (que en 1975 yo enseñaba en la University of California, San Diego) comentó este aspecto del relato en la versión canaria del romance.

33 Versión dicha por Vicenta Molina (56 a.), recogida por Aurelio M. Espinosa (1920).

34 Versión dicha por Isolina (60 a.), recogida por M. J. López de Vergara (27 dic., 1954). Publicada en *La flor de la marañuela*, ed. Catalán *et al.*, 1, p. 138.

35 Para el estudio de las unidades funcionales del relato siguen siendo esenciales las observaciones de Roland Barthes («Introductions a l'analyse structurale des recits», *Communications* 8, 1966, pp. 1-27, o su trad. esp. «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato,* pp. 9-43), acerca de los «indicios», en el sentido más general de la palabra, y de los «informes» (o «informaciones»), que contrastan, por su función integradora, «paramétrica», por su «funcionalidad del ser», por su carácter «semántico», con las «funciones cardinales» (o nucleares) y con las «funciones catalíticas», de carácter claramente distribucional, sintagmático, que remiten a una «operación» y apuntan a la «funcionalidad del hacer».

36 Tanto las «funciones cardinales» que inauguran y cierran alternativas en el desarrollo de la historia y se ligan entre sí lógica y cronológicamente constituyendo secuencias, como las «catalisis», de funcionalidad parásita, destinadas a llenar intersticios cronológicos entre funciones nucleares y a retardar, anticipar o desorientar el curso de la historia, son segmentos de la cadena de eventos que constituye la intriga.

37 Las notaciones indiciales o «indicios» no forman parte de la cadena de secuencias; son unidades suprasegmentales, integradoras, cuya significación sólo se desvela fuera de las relaciones sintagmáticas. Los «indicios» implican una actividad de desciframiento por parte del receptor del mensaje, pues remiten a conceptos difusos (a un carácter, a una atmósfera situacional, a unos sentimientos, etc.) que en el relato no ocupan un lugar preciso. A menudo, varios indicios remiten a un mismo significado.

38 Respectivamente, en Molinos del Razón y en Granadilla.

39 La versión continúa: «mi marido esta en la guerra que no le dejan venir. / Yo le escribiré una carta a aquel conde don Martín / que me lo eche a una galera y no le deje venir».

40 Esto es, a la secuencia 6: REVELACIÓN DE IDENTIDAD.

41 Cito, esta vez, por la versión de Icod el Alto (*Tenerife*), dicha por Mercedes Suárez López (83 a.), recogida también por M. J. López de Vergara (15 enero, 1955) y publicada igualmente en *La flor de la marañuela*, I, p. 138. La versión de Granadilla expresa la amenaza de muerte de un modo más directo: «avisa a padre y a madre que pongan luto por ti, / que a las doce de la noche te han cortado el goletín».

42 Claro está que la tradición prefiere, en general, aclarar las cosas un poco más. En las versiones citadas, Vicenta concluía el relato diciendo: «Llamarás a tus hermanas que te enciendan el candil; / llamarás a don Francisco que te ayude a bien morir, / y, por lo mismo, a tus padres que lleven luto por ti»; y Mercedes, afirmando: «Y la mata su marido en aquel momento allí». Hay, sin embargo, versiones en que el anuncio de la muerte mediante el color del vestido y el collar sólo se aclara mediante una alusión a la posible, aunque inútil, aspiración de la bella a confiar en el auxilio de su amante: «...cortarte quiero un bel vestir / gargantera corelada y un chibuk de carmeslí. / Llamarás al pelegrino que te escape de mí» (Sarajevo); «...que eu te darei que vestir, / darei-te saia de lan roupinha de carmesí, / gargantilha encarnada, p'ra que te venham vestir; / brada por Bernal Francez, p'ra que te venha acudir» (Elvas).

4. LA FÁBULA Y LA ESTRUCTURA FUNCIONAL

Si avanzamos un paso más en la actividad recognoscitiva, descodificadora, la fábula misma se nos aparece como expresión particular de una estructura funcional más genérica. Las secuencias, con su lógica de comportamientos humanos y de interrelaciones variables [43], no hacen sino manifestar, acudiendo a un «vocabulario» de predicados pre-existente, en que abundan los «sinónimos» [44], una estructura actancial profunda, donde los papeles de las *dramatis personae* y el hacer de los personajes se integran para ofrecer al receptor un mensaje unificado [45] Para ejemplificar la relación entre la fábula de un romance y la estructura actancial que en ella se manifiesta voy a utilizar el romance de *El infante parricida* [46]:

Preñada estaba la reina
 de tres meses que no mase,
2 hablóle la criatura
 por la gracia de Dios padre:
Si Dios me deja vivir,
 salir de angosto lugare,
4 mataría yo al rey,
 también la reina mi madre,
porque durmieron a una
 la noche de las verdades,
6 me quitaron mis virtudes
 cuantas Dios me diera y mase,
que si unas me quitaron,
 otras más me volvio a dare. —
8 Oídolo había el buen reye
 desde su sala reale:
— La [reina] [47], si pares niña,
 cien damas la han de criare;
10 la [reina] [47], si pares niño,
 a la leona le he de echare. —
Van días y vienen días,
 la [reina] [47] parió un infante.
12 Toda la gente se alegra;
 el buen rey que se atristare.

Envolvióle en seda y grana,
a la leona le fue a echare.
14 La leona vido ese hijo
que era de sangre reale,
quitó leche de sus hijos
y al infante fuera a dalle.
16 No es el niño de cinco años,
parecía un barragane;
no es el niño de diez años,
las armas supo tomare;
18 no es el niño de quince anos,
a cortes del rey fue a entrare.
Hubo de matar al rey,
también la reina su madre.
20 Otro día en la mañana,
ya reinara en su lugare.

En mi análisis **48** he adoptado la hipótesis de que el modelo exige un sujeto doble; esto es, que estamos ante una situación donde hay una competición por el papel de sujeto (situación tópica en casos de duelo o en casos de juego). Actancialmente asistimos a dos procesos paralelos: la caída de R1 (del viejo rey) y la ascensión de R2 (del nuevo rey) **49**.

El proceso de caída se inicia con la »RUPTURA DEL PACTO (SUSTENTADOR DE LA MONARQUÍA)« por parte de R1 y el proceso de ascensión con el »ESTABLECIMIENTO DE UN NUEVO PACTO (SUSTENTADOR DE LA MONARQUÍA)« por parte de R2. Las dos funciones cardinales complementarias se expresan en la 1ª secuencia:) CONCEPCIÓN DE UN HEREDERO AL TRANSGREDIR UNA PROHIBICIÓN SACRA((lo engendran la noche de Navidad o análoga **50**). Como consecuencia de esta primera acción cardinal los atributos circunstanciales de los personajes y los términos de su interdependencia quedan modificados, según consideramos de rigor para la existencia de una secuencias**51** R1 (y R-**52**) privan a R2 de su virtud natural **53**; D (Dios), en respuesta automática, transfiere de R1 a R2 su «alianza» (cfr. versos 6 y 7: «me quitaron mis virtudes, cuantas Dios me diera y mase, / que si unas me quitaron, otras más me volvió a dare»).

La segunda función consiste en una »SEÑAL DIVINA (DE ESA TRANSFERENCIA DE LA ALIANZA)«. Fabulísticamente, la retirada de la protección de Dios a R1 y la elección de R2 se manifiestan en la 2ª secuencia:) REVELACIÓN DEL DESTINO DEL INFANTE HEREDERO((nótese que podría fácilmente quedar sustituida por otro tipo de señal: una manifestación de la ira divina en forma de plaga, por ejemplo).

Estas dos primeras secuencias de la fábula adquieren visibilidad, en la intriga, a través de una sola escena: la amenaza o reto del feto a sus padres con que se abre la acción del romance.

En el proceso de ascensión, el siguiente acto funcional es el »NACIMIENTO (DEL ELEGIDO)«, concebido como una superación del peligro de aborto («salir de angosto lugar») y de la prueba representada por la alternativa varón/hembra («...si pares niña.../... si pares niño» —> «pario un infante»). Su paralelo, en el proceso de caída, es la »PERSECUCIÓN (DEL ELEGIDO)« por R1 En la fábula, estas funciones hallan representación en dos secuencias, 3ª y 4ª) NACIMIENTO DE UN HEREDERO VARÓN(y)RENUNCIA DEL REY A TENER HEREDERO(, que, al nivel de la intriga, se trastruecan, convirtiendo la decisión del Rey en una advertencia dirigida a la Reina antes del parto (versos 9-10).

El siguiente acto funcional es, en el proceso de caída de R1, el »SACRIFICIO (DEL ELEGIDO)«, que lleva como contrapartida la resurrección o »RENACIMIENTO (DEL ELEGIDO)« bajo una naturaleza nueva. En la fábula, la secuencia del)SACRIFICIO DEL INFANTE HEREDERO(quiza requiera un comentario: R1 al intentar privar a su hijo de la vida y, por lo tanto, de su derecho a ser rey, no le desposee de las insignias regias («envolvióle en seda y grana»); se trata, por tanto, de un sacrificio expiatorio, de una inmolación del fruto del pecado, dirigido a aplacar a la divinidad, y no de un mero acto de auto-protección de R1 El cambio de naturaleza de R2 se explicita a través de dos secuencias sucesivas: la 6ª,) ADOPCIÓN DEL INFANTE POR UNA LEONA(, protagonizada por RA- (la leona)[54], que lo reconoce, esto es se identifica con él por tener en común una naturaleza regia [55], y lo amamanta, y la 7ª,)CRIANZA DEL HÉROE(, en que el hijo de la leona asume el papel de sujeto y revela su nueva naturaleza, regia y animal, al irse probando como varón y guerrero sin necesidad de las enseñanzas de un ayo y a

una edad excepcional para una criatura humana.

El último acto funcional, en uno y otro proceso, consiste en la »SUBSTITUCIÓN DEL REY EN DESGRACIA DIVINA POR EL NUEVO REY BENDITO DE DIOS«. Secuencialmente, las tres acciones de la intriga, la penetración en el recinto regio, la muerte dada a los padres y la subida del infante al trono constituyen una sola acción cardinal:) EL INFANTE DA MUERTE A SUS PADRES Y SE INSTAURA COMO REY(.

NOTAS 4. LA FÁBULA Y LA ESTRUCTURA FUNCIONAL

43 Véase atrás, nota **27**.

44 La posibilidad de recurrir a la misma secuencia para componer dos cadenas secuenciales o fábulas diversas supone la pre-existencia de un repertorio de secuencias. Por otra parte, diversas secuencias, consideradas a un nivel funcional más abstracto, resultan ser variantes más o menos sinónimas.

45 Un mensaje que, según luego veremos, no puede leerse basándose exclusivamente en la cadena secuencial, sino atendiendo a las relaciones paradigmáticas que el relato manifiesta a través de las unidades suprasegmentales, integradoras, pues toda estructura romancística es, en última instancia, una proyección, objetivamente simuladora, de la sociedad en que ha venido reproduciéndose y sólo con relación al referente recobra pleno sentido la fábula (cfr. Roland Barthes, «La linguistique du discours», en *Sign-Language-Culture*, pp. 580-584).

46 Cito el romance según una versión de Tetuán dicha por Sahra Levi (61 años), que recogió Manuel Manrique de Lara hacia 1915-1916. Las otras versiones sefardíes que conozco (de Tánger, Tetuán, Larache y Alcazarquivir), doce en total, son muy similares. [Hasta 1994 sólo eran conocidas de este romance versiones judeo-españolas de las comunidades sefardíes de Marruecos; hoy puedo documentarlo en la tradición antigua, pues uno de los fragmentos poéticos incluidos por el embajador Tomás Perrenot, señor de Chantonnay, en un despacho cifrado el 28 de mayo de 1562 en París «para engañar a los que [a]bren cartas» es una versión (incompleta) de *El infante parricida*: «Pre[ña]da estava la Reina de nueve meses o más, / un grito diera el príncipe en el vientre donde está: — A las armas, mis cavalleros, los que las [...] / mataredes a la Reina y también al Rey mi padre / porque] durmieron [...]».

47 Altero, en los versos 9-11, «la infanta» (que dice la versión), por *la reina (que figura en otras versiones).

48 Mi familiaridad con el romance se debe al hecho de haberlo utilizado como ejemplo en un «*Research Practicum*» del departamento de Literatura de la University of California, San Diego. Los participantes en los análisis de ese laboratorio humanístico contribuyeron, quien más, quien menos, a esclarecer conmigo la estructura funcional del romance. En la exposición que sigue he

adaptado a mi sistema de análisis del relato la distinción gráfica utilizada por Lubomír Doležel («From Motifemes to Motifs», *Poetics*, 4, 1972, 55-90) para diferenciar un »Motifem« (por ejemplo, »The hero passed the test«) de un)motif ((por ejemplo:) Ivan killed the dragon().

49 Aunque el romance cuenta cómo el infante, R', llega a ser rey, R2, a costa de R o R1, he preferido denominarle desde un principio R2, pues su «unción» ocurre, según veremos, antes del tiempo en que se inicia la acción del romance.

50 La «noche de las verdades» de nuestra versión, que alterna en otras versiones publicadas o inéditas con «...de la verdad», «...de la humandade», «...de la ovedad», «...de la mocedade», «...de misa reale», «...a escuridade», es, sin duda, la «noche de Navidad» (que figura en la versión de Paul Benichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968, p. 200), sometida a un proceso de descristianización. La prohibición de copular en los días santos estaba firmemente establecida en las dos religiones, cristiana y judía. Sobre este pormenor cfr. ahora el comentario de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman en *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1977, p. 75, nota 5.

51 Según dijimos más arriba (n. 27), consideramos esencial, para que exista una «secuencia», la modificación, en el curso de ella, a través de los sucesos relatados, de la interrelación entre los personajes (mediante procesos de «carga» y «descarga» de la tensión).

52 Utilizamos la representación simbólica R- para los personajes reales (R) femeninos, esto es, sexualmente «marcados».

53 El fruto del pecado, de la transgresión de un orden divino, es maldito.

54 Utilizo la formula analítica RA- para identificar a la leona: R de realeza, A de animal, - de sexo «marcado» o femenino.

55 «La leona vido ese hijo, que era de sangre reale, / quito leche de sus hijos y al infante fuera a dalle» (versos 14-15).

5. LA «LECTURA» SINTAGMÁTICA ES INSUFICIENTE

La lectura del romance parece tan obvia que se nos podría preguntar por qué hemos elegido esta narración como ejemplo. Pero la claridad del texto es engañosa. Para acabar con nuestro optimismo basta con plantearse una pregunta básica: ¿Cuál es el mensaje nuclear del romance? Evidentemente el relato versa sobre la monarquía, comenta la raíz divinal de la autoridad regia: pero ¿qué dice?

La victoria del «Héroe» confirma la inevitabilidad de los designios divinos: el infante heredero, destinado por el dedo de Dios a ser rey, salva no sólo el obstáculo de la oposición paterna (fundada, más que en razones egoístas, en una malinterpretación de su función de rey, de pastor de un pueblo), sino el del pecado que está en la base de su existencia. Cuando el «Restaurador» sube al trono, es evidente que un nuevo orden impera en el reino (o en la «civitas»); muerto el tirano (y su esposa), la mancha que contaminaba al pueblo ha quedado lavada y el pacto con la divinidad, base de la monarquía, se ha renovado, la autoridad ha recobrado su legitimidad. Pero en esta restauración hay algo inquietante: el «Héroe», el elegido, para iniciar su reinado, ha tenido que cometer un nuevo crimen, el doble parricidio, cuya licitud es más que dudosa...

¿Podemos considerar la narración como conclusa, como autosuficiente?; ¿no es el romance una macro-secuencia de una historia no contada, de una historia que nunca se contará, pero cuyos parámetros están bien determinados?

Como todo «Héroe», el infante parricida nace «marcado». El pecado, la falta que acompaña a su engendramiento le convierte en elegido **56**. Pero, al mismo tiempo, le condiciona trágicamente a que su exaltación como rey sólo pueda realizarse después de un nuevo pecado **57**. El reino, la ciudad, que se ha liberado de una maldición, sacrificando como chivo expiatorio a su propio rey, se encuentra, al acabar la narración, con la paradoja de que el salvador, al cumplir el acto liberador —la muerte de los tiranos—, está atrayendo nuevamente sobre su pueblo, con su parricidio, la ira divina.

La insuficiencia de los análisis, de las descripciones limitadas a la proyección

sintagmática de la red de relaciones paradigmáticas que las narraciones romancísticas manifiestan me parece un hecho evidente. Si queremos comprender el mensaje del romance de *El infante parricida* se impone incorporar al estudio semiótico del texto la lectura «vertical» de esas relaciones. Es preciso recobrar la ideología —mítica y, a la vez, histórica— subyacente, aunque al hacerlo se nos haga más patente que nunca la propiedad esencial de las creaciones tradicionales, su «apertura» **58**.

NOTAS 5. LA «LECTURA» SINTAGMÁTICA ES INSUFICIENTE

56 Según expresan los versos «me quitaron mis virtudes   cuantas Dios me diera y mase, / que si unas me quitaron,   otras mas me volvió a dare». No creo que requiera ilustración.

57 En efecto, el infante, como Edipo, como Segismundo, nace destinado a ser rey (de forma paralela a Espinelo, en el romance de su nombre) y ninguna acción humana podrá impedir que llegue a serlo; pero nuestra historia, a diferencia de la calderoniana, no ha cristianizado el mito y, por tanto, el «Segismundo» del romance mata a sus progenitores (como Edipo, pero con pleno conocimiento de que realiza el parricidio).

58 Véase Diego Catalán «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», en *Homenaje a Julio Caro Baroja,* ed. A. Carreira *et al*., Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 245-270. [Trabajo reeditado en el cap. VI del presente libro].

VI. LOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y «REPRODUCCIÓN» DEL TEXTO LITERARIO Y LA NOCIÓN DE APERTURA (1978)

La marginalidad de la cultura española en relación a Europa está en la base de una de sus características más notables: la perdurabilidad que en ella han tenido temas, formas, géneros e, incluso, modos de producción literaria que Centro-Europa condenó tiempo atrás al olvido. De ahí el interés general que siempre tiene el testimonio hispánico al tratar de reconstruir las etapas de «orígenes», al analizar la transición desde una modalidad «arcaica» de cultura a otra más «moderna».

Esta constatación —que Menéndez Pidal no se cansó de repetir, frente a la muy generalizada desatención de los historiadores eurocentristas respecto a los datos específicamente hispánicos— explica la primacía concedida, por el joven don Ramón del siglo pasado, a la exposición del «tradicionalismo» de la literatura española. Convencido de que las notas más esenciales y características de la cultura hispánica eran la excepcional vitalidad de las formas asequibles a las masas y la ininterrumpida vigencia del legado poético e ideológico de la Edad Media, concentró su pericia de filólogo en la reconstrucción de la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca castellana, a través de la historiografía medieval y el romancero, con el teatro nacional del Siglo de Oro (y con sus derivaciones románticas y postrománticas). Sus primeras obras combinan el deseo de devolver a España una conciencia de su pasado en que fundamentar su razón de ser como colectividad, con una fe positivista de que los sillares de una obra, si se hallan bien tallados y se disponen hábilmente, deben formar, sin argamasa ninguna, el edificio perdurable y admirable **1**.

Sólo más tarde fue ganando prioridad en las investigaciones pidalinas otro tipo de «tradicionalidad» que la cultura española ayudaba a definir de forma muy precisa y novedosa: al estudiar la vida oral, sin soluciones de continuidad, de los romances con raíces medievales, desde los siglos XIV o XV o hasta los siglos XIX y XX, Menéndez Pidal se percató de la singularidad y perfiló los rasgos distintivos de la poesía oral de creación colectiva, capaz de retener, durante siglos y siglos, memoria fiel de toda una serie de pormenores tocantes a un suceso pretérito, real o

imaginario, pero, a la vez, abierta a continua renovación, a continua re-creación. Basándose en sus observaciones sobre los romances, Menéndez Pidal se batió incansablemente —frente a la crítica que él llamaría «individualista»— en defensa de la existencia de «un arte tradicional, sustancialmente diverso del arte personal y culto», de un arte «anónimo, no por mero accidente, sino por su esencia misma», cuyas creaciones «vive[n] en variantes», «rehaciéndose continuamente, variante a variante», en boca «de los refundidores diversos que cooperan a la obra del autor primero en lugares y tiempos diversos» **2**.

La sobrevivencia, en este propio siglo XX, de obras de arte colectivo y de vida oral que, con paréntesis documentales pluriseculares, conservan memoria de creaciones artísticas existentes ya a fines de la Edad Media, convenció, por otra parte, a Menéndez Pidal de la necesidad de abandonar «la vana pretensión de Newton» del «*hipotheses non fingo*» y postular la continuidad subterránea de otros «guadianas» tradicionales al estudiar la literatura oral de gustos mayoritarios, al igual que al estudiar la lengua hablada. El modelo del romancero le pareció perfectamente aplicable a los siglos que preceden (y siguen) a la eclosión de las literaturas románicas escritas, «época de duración multisecular en la que predominaban las producciones literarias orales, transmitidas por tradición, en variantes sucesivas»**3**.

La definición pidalina de las creaciones «tradicionales» hace especial hincapié, según hemos venido viendo, en el hecho de que vivan en variantes, rehaciéndose variante a variante. La variabilidad no es considerada como un mero accidente, sino como un rasgo definitorio del discurso «tradicional», que lo distingue de los textos propiamente «literarios» de arte personal. Pero esta característica de la re-creación colectiva, por esencial que sea a la definición de los géneros de transmisión oral, no es privativa de las creaciones orales, ocurre también en algunos géneros escritos de interés mayoritario, según el propio Menéndez Pidal destacó en su artículo «Tradicionalidad de las Crónicas Generales de España»**4** y comentó, de pasada, en otras muchas obras.

Aunque en los recientes estudios dedicados a la creación de una «narratología» se han manejado, con relativa frecuencia, variantes, más o menos numerosas, de un mismo cuento folklórico o de un mismo mito, los semiólogos se han desentendido

prácticamente del problema planteado por la variabilidad del discurso «tradicional», dejando de lado, en sus descripciones estructurales de los modelos examinados, una de sus propiedades más distintivas: la «apertura». De ahí que me parezca imprescindible replantear hoy, en un metalenguaje atento a las preocupaciones de la crítica de los años 70, la noción pidalina de «tradicionalidad» y de esta forma recuperar, para lectores desinteresados en la erudición «filológica» de fines del siglo pasado y de la primera mitad de éste, ideas y observaciones de actualidad innegable y de permanente interés.

NOTAS VI. LOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y «REPRODUCCIÓN» DEL TEXTO LITERARIO Y LA NOCIÓN DE APERTURA (1978)

1 Sobre esta época «positivista» de los trabajos de R. Menéndez Pidal véase Y. Malkiel en *RPh*, 23 (1970), 372-383, y D. Catalán, *Lingüística ibero-románica*, I (Madrid, 1974), pp. 22-25 (y cfr. pp. 27 y ss. y 57-58 y ss.).

2 Las citas proceden del prólogo a *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad* (Madrid, 1954). Formulaciones semejantes se hallan en muchas otras de sus obras. Cfr. los trabajos reunidos en R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero* (Madrid, 1973).

3 *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, 1951 [reed. Madrid, 1980], pp. XIII y XIV; *Cómo vive un romance*, p. VII. Cfr. J. A. Maravall, «Menéndez Pidal y la renovación de la Historiografía», *Revista de Estudios Políticos*, 105 (1960), 49-97.

4 *BRAH*, 136 (1955), 131-197.

1. LA «APERTURA» DEL SIGNIFICANTE Y DEL SIGNIFICADO EN LAS OBRAS MEDIEVALES

Una de las peculiaridades de la cultura medieval más difíciles de comprender para el hombre culto de hoy (después de siglos de individualismo capitalista) es, precisamente, su «tradicionalidad». El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros. No es un contrasentido, por ejemplo, que un autor como Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, comience su *Libro de Buen Amor* advirtiendo al oyente:

> «la manera del libro entiéndela sotil: / Saber bien e mal dezir **5** encobierto e doñeguil / tú non fallarás vno de trobadores mill»,

para concluirlo diciendo:

> «... e con tanto faré / punto a mí líbrete, mas non lo cerraré / ... / qualquier omne quel oya, sy bien trobar sopiere, / puede y más añedir e emendar si quisiere / ... / ande de mano en mano a quien quier quel pidiere, / como pella las dueñas, tómelo quien podiere» **6**.

Su actitud se explica bien si atendemos al razonado prólogo del Arcediano de Madrid en la iglesia de Toledo, Ferrán Martínez, a su *Libro del cavallero Zifar* 7.

> «Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quisieren emendar. E, çertas, dévenlo fazer los que quisieren e la supieren emendar, sy quier porque dize la escriptura: Qui sutilmente la cosa fecha emienda, más de loar es que el que primeramente la falló. E otrosy mucho deve plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quesieren emendar e supieren, ca quanto más es la cosa emendada tanto más es loada. E non se deve ninguno esforçar en su solo entendimiento nín creer que de todo se pueda acordar, ca aver todas las cosas en memoria e non pecar nin errar en ninguna cosa más es esto de Dios que non de ome» **8**.

Afirmación esta final que el Arcipreste repite también en su prólogo en prosa:

> «ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo más es de la divinidat que de la

umanidad» **9**.

Por mucho que tengan de tópico**10**, estas afirmaciones de los autores responden a una concepción anti-individualista del arte que preside efectivamente tanto la composición de las obras medievales como su transmisión manuscrita. El «yo» creador, el «yo» ejemplar (identificable con el «tú» consumidor de la creación) y el «yo» intérprete o transmisor no forman categorías separadas. **11**

El derecho a «enmendar», que asiste a todo «tú» en cuanto se convierte en «yo» transmisor, se basa en el reconocimiento de que el plano figurativo de una obra encierra y representa «verdades» y que entre los varios significados que en él debemos desentrañar,

«Littera gesta ducet, quid credas allegoria
Moralis quid agas, quo tendas anagogia» **12**,

pueden darse desajustes. En todo prototipo, caben, pues, «olvidos», «errores» respecto al arquetipo ideal, que el buen enmendador puede subsanar para dar a entender mejor las «razones encubiertas», el mensaje que hay en la *fábula* tras la aparente «fabliella».

Pero, junto a la «apertura» del significante, existe la «apertura» del «significado». Cuando Juan Ruiz, en la tan comentada copla 70, compara su *Libro* a un instrumento músico y afirma

«bien o mal, qual puntares,   tal te dirá çierta mente;
qual tú dezir quisieres   y faz punto e tente»,

deja al tú del lector-auditor la responsabilidad de escoger la «sentencia» particular que quiera extraer de la «escriptura», la verdad que le interese descubrir bajo el «dezir encubierto e doñeguil» (y se lava las manos respecto a las consecuencias)**13**.

La doble «apertura» (del significante, para «dezir» mejor que el prototipo el mensaje, y del significado, pues «*intellectum tibi dabo etcétera*») acompaña a toda obra medieval en el curso de su transmisión, sea oral sea escrita, y condiciona el modo de reproducirse el modelo. El transmisor, que ejecuta públicamente o que re-escribe un prototipo, realiza y distribuye el modelo tradicional sin desemantizarlo, pues el conocimiento del «lenguaje» en que la obra se halla codificada es una condición necesaria para poder participar en el proceso re-productor. De ahí que, en las creaciones medievales de amplia (y larga) difusión, las fronteras que separan

el proceso de transmisión oral o manuscrita de una obra y el de creación de una «nueva» aparezcan sumamente borrosas.

Sólo la generalización de la nueva «maravillosa arte de escrivir» sin esfuerzo «multiplicados códices» (de que se admiraba a fines del siglo XV mosén Diego de Valera)[14] , esto es la imprenta, conseguiría marginalizar los medios de reproducción «artesanales» de los modelos literarios, abriendo paso (en las naciones con una cultura escrita) a una estricta especialización: de los autores o creadores de los modelos, de los censores de las obras imprimibles, de los impresores y editores fabricantes de los textos consumibles, de los libreros o distribuidores de lo impreso y de los lectores o consumidores del producto. Es ésta la situación nueva que Cervantes describe y analiza, con aguda penetración, dentro de la obra misma en que llevará a la praxis la meditada respuesta a los condicionamientos de este modelo «nuevo» de integración de los objetos literarios en la economía y en el funcionamiento total de la emergente sociedad capitalista [15]

La mercantilización de la creación literaria —que Gutenberg hizo posible— y la accesibilidad de la cultura-mercancía a todos los estamentos alfabetizados de la población cambió tan profundamente el sistema de comunicación entre los emisores y los receptores de los mensajes literarios que hoy nos resulta difícil reconstruir los mecanismos que gobernaban el proceso de transmisión en los días en que la comunicación oral y la manuscrita se realizaban de boca en boca y de copia en copia.

Con la reproducción mecánica de un texto matriz en centenares de ejemplares, la «apertura» de los significantes quedó reducida a un mínimo negligible (a partir del momento en que una obra entraba en prensa). El intento de un Fernando de Rojas de romper la soledad del creador «abriendo» el texto de su *Comedia* al juicio crítico de un círculo de amigos (que incluía a los propios impresores) representaría una última concesión de los nuevos modos de producción a un mundo que desaparece[16]. En adelante, la obra sólo quedará «abierta» en cuanto a su significado; pero esa misma apertura, cultivada o no por el autor, tendrá como único resultado la proliferación de la crítica, de la «literatura» ancilar de carácter interpretativo. La obra, en sí, quedará fija, sin que su difusión en el tiempo o en el espacio conlleven una adaptación del modelo a los diversos contextos sociales e históricos en que se

realiza su reproducción —si dejamos de lado la inevitable «traición» de las traducciones.

Después de varios siglos de letra impresa, la costumbre de leer textos «cerrados» exige de nosotros el tener que aprender, mediante un estudio especial, el «lenguaje» de las creaciones «abiertas», si es que queremos comprender otros modos de producción y reproducción literarias. De ahí el interés de volver a examinar de cerca el *corpus* del romancero.

NOTAS 1. LA «APERTURA» DEL SIGNIFICANTE Y DEL SIGNIFICADO EN LAS OBRAS MEDIEVALES

5 El juego de palabras debe ser responsable de las lecciones defectuosas del ms. *S* «que saber bien e mal/dezir (co *tachado*) encobierto e doñiguil» y del ms. *G* «saber el mal dezir bien encobierto doñigil». Caben reconstrucciones y puntuaciones varias: junto a la admitida en texto, basada en *S*, podría aceptarse «saber el mal dezir bien encobierto, doñiguil», basada en *G*.

6 Respectivamente, *Buen amor*, estrs. 65 y 1626, 1629.

7 La autoría de Ferrán Martínez, que siempre he tenido por indudable (*HR*, 38, 1970, n. 50), ha sido reafirmada por Francisco J. Hernández, «Ferrán Martínez, escrivano del rey, canónigo de Toledo y autor del *Libro del cavallero Zifar*», RABM LXXXI (1978), 289-325, quien estudia con documentación inédita la figura del Arcediano de Madrid.

8 *Zifar,* ed. Ch. P. Wagner, Ann Arbor, 1929, p. 6.

9 *Buen amor*, ms. S, f. 2 (ed. M. Criado del Val y E. W. Naylor, Madrid, 1965, p. 5).

10 Sobre el interés de confrontar las afirmaciones de Juan Ruiz con las de su casi coterráneo y coetáneo Ferrán Martínez llamé la atención en *HR,* 38 (1970), 56-96, n. 50. Véase también A. D. Deyermond y R. M. Walker, «A Further Vernacular Source for the *Libro de buen amor*», *BHS,* 46 (1969), 193-200, quienes subrayan los rasgos exclusivos de ambos autores al desarrollar el tópico.

11 Con propósitos muy diferentes defendí ya la unidad del «Yo Juan Ruyz açipreste de Fita» en el artículo «Aunque omne non goste la pera del peral... (Sobre la `sentencia' de Juan Ruiz y la de su *Buen amor*)» (con S. Petersen), *HR,* 38 (1970), 56-96. Véanse, especialmente, las pp. 70 y 78.

12 Dístico anónimo repetidamente aducido desde fines del siglo XIII (cfr. H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, París, 1959-62, I, p. 23).

13 Amparándose, no sin malicia, en el refrán de la vieja «fardida»: «Non es mala palabra si non es a mal tenida» (*Buen amor*, estr. 64).

14 *Crónica abreviada de España* (Sevilla, 1482). *La Crónica Valeriana* se difundió por todas

partes en quince ediciones sucesivas, confirmando la fe de mosén Diego en el «divino» arte de imprimir.

15 Espero llegar a comentar algún día la preocupación cervantina por el mecanismo de producción y consumición de las creaciones literarias y por el control de las dos primeras formas modernas de «mass media»: el libro impreso y la comedia.

16 Cfr. S. Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social landscape of La Celestina* (Princeton Univ. Press, 1972), pp. 310-335.

2. LA «APERTURA» DE LOS POEMAS DEL ROMANCERO ORAL EN LOS VARIOS «NIVELES» DE ARTICULACIÓN DEL RELATO.

La espléndida colección de romances tradicionales que atesora el Archivo Menéndez Pidal —y que, enriquecida con otros materiales, está dando a conocer el Seminario Menéndez Pidal[17]— permite estudiar cada romance en sus múltiples realizaciones ocasionales (distantes en el espacio y en el tiempo) y observar de cerca el fenómeno de la variación con una riqueza de datos inigualable en cualquier otro género de tradición oral. De ahí que consideremos el romancero como el *corpus* natural ideal para un estudio modélico de las estructuras abiertas y para intentar describir el mecanismo reproductor mediante el cual se crean un sinnúmero de objetos semióticos efímeros a partir de unas estructuras virtuales, de unos arquetipos tradicionales.

La experiencia adquirida en el manejo de una gran variedad de romances, representado cada uno de ellos por un conjunto de versiones, que pueden alguna vez contarse únicamente por unidades, pero que en general se cuentan por decenas y, en muchos casos, por centenares (del romance de *Gerineldo* hemos publicado recientemente más de 900 versiones[18]), nos pone, creo, en condiciones de apropiarnos el papel de receptores o destinatarios del mensaje romancístico (aunque no lo seamos realmente, puesto que permanecemos fuera de la cadena de transmisión oral constituida por los sucesivos portadores del saber folklórico) y nos capacita para intentar simular o reproducir la actividad recognoscitiva de los consumidores-productores de romances.

En el curso de esa tarea de descodificación, la posibilidad de entender el romance a base, no de una sola de sus efímeras manifestaciones o versiones, sino del *corpus* total de realizaciones recogidas en lugares y tiempos diversos, nos coloca en la ventajosa posición de poder deducir de la presencia de una serie de variantes expresivas equivalentes el significado de la invariante que manifiestan.

Por otra parte, nuestro privilegiado punto de vista nos ayuda a ver cómo la variación opera en cada uno de los niveles de articulación en que el relato puede considerarse organizado y nos permite llegar a la conclusión de que es,

precisamente, la existencia de esos diversos niveles la que crea el dinamismo del modelo, la que permite la constante readaptación de la narración al medio en que se reproduce.

NOTAS 2. LA «APERTURA» DE LOS POEMAS DEL ROMANCERO ORAL EN LOS VARIOS «NIVELES» DE ARTICULACIÓN DEL RELATO

17 En la serie *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, cuyos volúmenes IX, X y XI han visto la luz en marzo-abril de 1978.

18 *Gerineldo. El paje y la infanta,* I y II, ed. por D. Catalán, y J. A. Cid, con M. Pazmany y P. Montero (Madrid, 1975); III, ed. por D. Catalán, R. Nelson, F. Romero, M. Pazmany, J. A. Cid y A. Valenciano. Músicas por A. Carreira (Madrid, 1976), 254, 260 y 454 pp., respectivamente.

3. LA «APERTURA» DE LA ESTRUCTURA VERBAL

Al oír una de las efímeras manifestaciones cantadas de un romance (o al leer la versión en que ha quedado fijada), el primer nivel de articulación lingüística con que tropezamos es, claro está, la estructura verbal actualizadora. No es necesario subrayar que el vocabulario y la sintaxis utilizados están triplemente condicionados: *a*) por el sistema lingüístico de la lengua natural en que la narración está dicha, *b*) por la peculiar tradición lingüística del género romancero y *c*) por la muy específica herencia verbal del romance en cuestión. Es esta herencia la que ahora me interesa examinar más de cerca para comprender el fenómeno de la tradicionalidad.

El estudio comparativo, en el plano verbal, de las varias o múltiples manifestaciones de un romance nos evidencia, en primer lugar, que los cantores no memorizan solamente la *intriga* y los elementos verbales más significativos, sino el poema entero, frase tras frase o, lo que es prácticamente lo mismo, verso a verso**19**. Para demostrarlo basta comparar cualquier versión del *corpus* con el resto: el vocabulario, los sintagmas, las construcciones sintácticas más complejas reaparecen, casi en su totalidad, en otras versiones hermanas, esto es, pertenecen a la específica tradición del romance en cuestión y no surgen de la improvisación verbal de un sujeto cantor que conoce la historia relatada y que echa mano, para recomponerla, del acervo común lingüístico y formulaico a disposición de los romancistas **20**. Y, sin embargo, si consideramos en conjunto el *corpus* de versiones de cualquier romance, la apertura del poema en el plano verbal resulta manifiesta.

La profesora Petersen (University of Washington), trabajando con un programa de análisis electrónico que elaboramos juntamente en 1971-73 en la University of California, San Diego **21**, ha mostrado cómo en las 612 versiones del romance de *La condesita* editadas por el Seminario Menéndez Pidal se empleaban 2.438 palabras (lexemas de Diccionario) diferentes, para contar siempre la misma historia; que de esas 2.438 palabras, un 48% tenían una incidencia mínima (pues aparecían sólo en una o dos versiones), y que solamente 56 palabras tenían en el *corpus* una dispersión superior al 50% de las versiones y 129 una dispersión superior al 25 %**22**. Una

ojeada a las voces de incidencia mínima [23] basta para convencernos de que, en la práctica, cualquier palabra del idioma puede tener cabida en un romance (desde *Paco, padrenuestro, palma, panera, pared, partero, pata, patrona, pecar, peñascal, peño, perra, petral, picaporte, pita, plato, porfión,* hasta *pálido, palpita, paroxismo, pasión, postrero, potencia, potestad;* desde *cordel, corro, coser, criar, cuadra, cuba, cuchillo, cuerda,* hasta *coral, coronar, crucificar, cruelmente, cruzado, Cupido*), aunque, al mismo tiempo, sepamos que, en el romancero, las doncellas pueden vestir «briales» seis siglos después de su desuso [24], o que en los romances saldrá a colación más frecuentemente la «espada» que la «navaja», la «carabina» o la «artillería» (aunque todas estas palabras se hallen presentes), sea al referirse objetivamente al arma, sea al hacer referencia indirecta a su valor simbólico, representativo de la virilidad de los personajes varones [25], o que toda acción romancística desastrosa empezará en «lunes», de acuerdo con el carácter indicial fatídico que tenía en el pasado este día de la semana [26]. Por otra parte, el examen de las palabras de máxima presencia en el *corpus*, que aparecen al menos en un 25% de las versiones de *La condesita*, nos evidencia que con sólo esas 129 palabras puede contarse, sin fallo alguno, la *intriga* del romance [27]. Por tanto, las restantes 2.299 palabras presentes en el *corpus* han sido creadas, en el curso de la vida tradicional del poema, tan sólo para matizar, con connotaciones múltiples, la historia relatada.

Si la apertura léxica del romance causa asombro [28], aún resulta más fascinante la contemplación del mecanismo de la variación en las estructuras sintácticas enmarcadas por cada octosílabo del romance. El ordenador nos ha permitido comparar, verso a verso (esto es, octosílabo tras octosílabo), las 612 versiones del romance de *La condesita* y nos ha permitido reunir todas las manifestaciones verbales de cada uno de los sintagmas nucleares que sirven de base a un octosílabo arquetípico [29]. La riqueza de versos-objeto, generados por la tradición a partir de cada modelo virtual de verso, excede, con mucho, cualquier pronóstico que pudiéramos haber hecho. Sírvanos de ejemplo el sintagma *hay guerra* con que suele iniciarse el romance de *La condesita* [30]. En el *corpus* se nos manifiesta por intermedio de 265 octosílabos diferentes. Junto a los dos verbos mayoritarios utilizados, *publicar-se* (127 manifestaciones) y *levantar-se* (51 manifestaciones)

aparecen otros 22, que abarcan una variadísima gama de concepciones de cómo las guerras se inician: desde los no muy sorprendentes *formar-se, armar-se, empezar, estallar o proclamar-se, anunciar, pregonar* una guerra, hasta los realmente inesperados *encimentar-se* (seis manifestaciones) y *jugar-se* (una) o *mover* (ocho), *provocar* (una) e *inventar* (una) una guerra. Por otra parte, frente a las construcciones llanas, puramente informativas, con el orden verbo+sustantivo (del tipo [se ha levantado una guerra], [se publican unas guerras]), que representan el 51%, surgen otras con el fin de enfatizar, más y más, el elemento de información *guerra*, utilizando como recursos expresivos la anástrofe:

una guerra se levanta

la adverbialización

ya se publican las guerras

la adjetivación

grandes guerras se publican

o la geminación

guerra, guerra se levanta;
guerras se levantan, guerras.

No hay que decir que las construcciones más expresivas son las más infrecuentes.

NOTAS 3. LA «APERTURA» DE LA ESTRUCTURA VERBAL

19 En oposición a la práctica (si creemos a A. B. Lord, *The singer of tales*, 1962), de los cantores épicos yugoslavos, como ya notó R. Menéndez Pidal «Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales...», *BRA Buenas Letras*. Barcelona, 31 (1965-66), 195-214.

20 Insistí ya sobre la fidelidad de los portadores de romances al texto del prototipo heredado (aduciendo ejemplos de *Gerineldo* y *La condesita*) en «El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero» *BHi*, 61 (1959), 149-182 y (manejando cifras relativas a las versiones modernas de *Don Manuel de León* y *el moro Muza*) en «El romance tradicional un sistema abierto» (con T. Catarella), *El romancero en la tradición oral moderna* (1972), 181-205 (en especial, pp. 185-186) [uno y otro trabajo pueden leerse en los caps. I y III del presente libro].

21 Cfr. D. Catalán, «Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa romancero en el Computer Center de UCSD» (con S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez Hayes), *Homenaje a ...*

Rodríguez Moñino 1910-1970 (Madrid, 1975), pp. 157-194 [y, en el presente libro, el cap. IV].

22 S. Petersen, «El mecanismo de la variación en la poesía de trasmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de *La condesita* con ayυda de un ordenador». Ph. D. Diss. (University of Wisconsin-Madison, 1976).

23 En el «Índice de dispersión de palabras invariantes del corpus» generado a partir del «Diccionario del corpus».

24 Caso comentado, con interesantes precisiones, por S. Petersen en las pp. 118-124 de su tesis doctoral.

25 Sobre el doble valor —realista y simbólico— de la pérdida de la «espada» bastará recordar la secuencia de *El caballero burlado* en que el demasiadamente «cortés» protagonista intenta recobrar la ocasión perdida diciendo: «Atrás, atrás, niña blanca, atrás, atrás, blanca nıña / en la fuente onde bebimos quedó mi espada tendida», o en los textos de *Una fatal ocasión* en que el caballero que asalta a la doncella en el campo pierde en la lucha sus armas: «allí le dio siete vueltas derribarla no podia; / de las siete pa las ocho ya la espada le caía» (Busfrío, *Oviedo*; aunque lo más común es «puñal de oro le caía»). Pero no deben olvidarse creaciones como «— ¿Oh, qué es esto, Gerineldo, traes armas para conmigo? / —Yo no traigo delgún arma, yo delgún arma hay traido / si no es la mi navaja, que la traigo en el bolsillo», que dice una versión asturiana de San Salvador de Arrojo, donde otra, de Tineo, explicita «—Armas, armas, Gerineldo, ¿armas pa dormir conmigo? / —Armas, ¡ay!, non, señora, sinon con las que he nacido» (*Cómo vive un romance*, p. 162); o «Y apuntó con la escopeta por ver si era cosa viva», que innova una versión gomera de Playa Santiago (*La flor de la marañuela*, II, p. 97), frente al verso tradicional de *la lnfantina* conservado por las versiones tinerfeñas: «Apuntela con mi lanza por ver si era cosa viva»; o la exclamación de la niña en la versión de Bragança de *El ciego raptor*: «Valha-me Deus e a Virgen María: / Nunca vi peças d'artilharia!» U. Leite de Vasconcelos, *Romanceiro português*, II, Coimbra, 1960, p. 101), en substitución de la tradicional: «Eu nunca ví cego de tal fantasía / de espada dourada e cinta cingida», con que la doncella solía mostrar su asombro después que el falso ciego la convence de que se oculte bajo su capa. En fin, sin que haya lugar para el doble sentido, la transformación del verso *«cogió hato y esclavina» (cfr. «cogió bordón y esclavina» en la versión V. 86) en «cogió fato y carabina» que ofrece una versión de Porquero (*León*) de *La condesita* (V. 69 del *Romancero tradicional*, IV, p. 77), supone también una reambientación de la figura de la esposa peregrina.

26 Los «lunes» fatídicos, frecuentes en los romances impresos en el siglo XVI (sirvan de ejemplo los de *La duquesa de Braganza, Don Alonso de Aguilar* y *La muerte del duque de Gandía*) reaparecen insistemente en los romances recogidos en los siglos XIX y XX.

27 Según hace S. Petersen en las pp. 112-113 de su tesis doctoral (citada en la n. 22).

28 Tan asombrosa e inesperada resultó ser la extensión del léxico total del *corpus*, que el

programador del Computer Center de UCDS falló en los tres primeros intentos de producir el índice, por haber especificado un límite demasiado bajo para el número máximo de líneas que el programa permitiría imprimir.

29 Los 19.403 octosílabos diferentes, presentes en las 612 versiones del *corpus*, son manifestaciones varias de 1.937 invariantes (octosílabos arquetipo), basados en otros tantos sintagmas nucleares.

30 El octosílabo portador de la información «hay guerra», por haber sido el primero en que experimentamos el programa, fue utilizado por mí, como ejemplo de la variación en el marco del hemistiquio arquetípico, en dos publicaciones sucesivas: «Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa romancero en el Computer Center de UCSA» (citada en la nota 21) y «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo de un sistema abierto: el modelo Romancero» (*Revista de la Universidad Complutense* XXV (1976), 63-72 [trabajos que refundo en el cap. IV del presente libro] . Las cifras que ahora manejo son las definitivas y proceden de la tesis doctoral de S. Petersen (citada en la n.22)

4. LA «APERTURA» DEL DISCURSO POÉTICO.

Al siguiente «nivel» de organización, el primero de carácter poético y no puramente lingüístico, es, sin duda, el que configura más decisivamente al género estudiado: en él, la cadena de sucesos narrados —*la intriga*— se nos manifiesta en un discurso doblemente articulado: prosódicamente y dramáticamente. Si la estructura métrica de los romances tradicionales conforma típicamente a la substancia lingüística utilizada en el discurso oral, con su exigencia de una perfecta o cuasi-perfecta adecuación de las construcciones sintácticas al ritmo del verso [31], la utilización, al referir los sucesos, de un modo de representación básicamente dramático, es nota tan característica de los romances [32] que las dos grandes escuelas de poetas cultos interesados en la imitación de los romances viejos —los poetas trovadorescos, como Juan del Enzina, y los romanceristas nuevos, como Lope de Vega— consideraron ese modo de representación como el sello definitorio del género.

La existencia de un lenguaje típico del género romance en cuanto discurso poético no supone, sin embargo, que los transmisores de un determinado romance se vean forzados a respetar, sin posibilidades de variarlo, aquel en que venía contada la *intriga* en la versión que les sirvió de prototipo.

A pesar del carácter dominante y absorbente que en la tradición castellana ha tenido el monorrimo asonantado de 8 + 8 silabas [33], ni siquiera en su estructura métrica se muestran los romances tradicionales cerrados al cambio: son bastante numerosas las intrigas romancísticas que se manifiestan tanto en versos de 6 + 6 como en versos de 8 + 8 o en versos de 7 + 5 y en versos de 8 + 8, sin que el cambio prosódico atente a la unidad del *corpus* [34]; los cambios de asonante son frecuentes, y el monorrimo sigue hoy compitiendo con estructuras paralelísticas de viejo arraigo y ha tenido también que convivir con la cuarteta de moderna creación.

En cuanto a la apertura en el modo de reactualizar ante el auditorio los sucesos, puede decirse, sin vacilar, que es ella una de las propiedades de un romance tradicional que más saltan a la vista al comparar un conjunto de versiones.

Por ejemplo:

Donde un prototipo literario [35] decía «quando en su casa le vido como a rey le aposentaua»[36], un descendiente tradicional visualiza así la escena del recibimiento:

Lucrecia, como le vido,   como a rey le aposentara:
púsole silla de gozne   con la su cruz esmaltada,
púsole mesa de oro   con los sus clavos de plata,
púsole a comer gallina   y a beber vino sin agua;
con un negro de los suyos   mandóle hazer la cama,
púsole cinco almadraques,   sábanas de fina holanda,
púsole almohadas de seda,   cobertor de fina grana [37].

Donde ciertas versiones tradicionales [38] constatan simplemente:

se ha vestido de romera   y le ha salido a buscar[39],

muchas otras prefieren animar la secuencia con detalles visualizadores:

se vistió de rica seda   y encima un tosco sayal,
con la cayada en la mano   ha empezado a caminar [40],

y algunas se complacen en representar morosamente la acción de mudarse de vestimenta:

Se ha encerrado en un cuarto,   se principia a desnudar:
se quita basquiña 'e seda,   se la pone de percal;
se quita medias bordadas,   se las pone sin bordar;
se quita zapato de ante,   se le pone 'e cordobán',

La reactualización por medio de la descripción, más o menos pormenorizada, de los detalles de una acción no se considera, por lo general, como el recurso más eficaz para aumentar los efectos dramáticos; el diálogo suele ser preferible. De ahí que se eche mano de él incluso en una escena, tan poco apta para ello, como ésta del cambio de vestido que venimos comentando:

— Hágame, padre, un vestido,   que le quiero ir a buscar;
yo no le quiero de seda,   ni de oro que vale más,
que le quiero de estameña,   de eso que llaman sayal [42].

Otro recurso para actualizar las acciones pasadas y lograr que el auditorio se sienta inmerso en el tiempo dramático consiste en narrar desde la privilegiada posición del protagonista:

Estando yo con mis cabras   donde llaman Tarrambela,
vi bajar una serrana   brincando de piedra en piedra,
de cada brinco que daba   ganaba un embelgo 'e tierra.
Se 'esafió a luchar conmigo   y yo me agarré con ella;
ella me pegó una cáida   y yo le pegué cáida y media,
Me coge por un bracillo   me lleva para su cueva...**43**,

frente al comienzo más generalizado de este romance de *La serrana de la Vera*:

Allá abajo en esta costa   donde justicia no llega,
se pasea una serrana,   bonita que no era fea,
con su pelito enrollado   debajo de su montera,
con su escopetita al hombro   y su llave de francesa,
que nadie la conociera   si era macho si era hembra.
Pasó por allí un pastor   con su ganado voltera **44**

NOTAS 4. LA «APERTURA» DEL DISCURSO POÉTICO.

31 Frente a lo que ocurre en algunos romances eruditos de mediados del siglo XVI (cfr. D. Catalán, *Por campos del romancero*, Madrid, 1970, pp. 177-178), y en la mayor parte de los romances nuevos del último cuarto del siglo XVI.

32 Creo efectivamente que «los romances tradicionales pertenecen al a subclase de los relatos dramatizados. El relato transforma ante nuestra vista un antes en un después; reactualiza el discurrir del tiempo» (D. Catalán, «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: El modelo Romancero», artículo citado en la n. 30 [cfr. c. IV, § 1 del presente libro]. Para más detalles sobre la técnica dramática del romancero véase el trabajo citado en la n. 38.

33 Véase R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I (Madrid, 1968), cap. IV.

34 El primer caso es más abundante: *La muerte ocultada, La hermana cautiva, La noble porquera, El caballo robado*. El segundo puede ejemplificarse con *El marinero raptor*.

35 El romance erudito de *Tarquino y Lucrecia* fue incluido en el *Cancionero de Romances* (Anvers, sin año), f. 212, y en dos pliegos sueltos del siglo XVI n[os] 725 y 726 (dos ediciones del mismo) y 1061 del *DicARM*; sobre otro impreso en 1605, «perdido» y luego hallado en el British Mus., *011451.ee.21*, véase M. C. García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres* (Pisa, 1977), pp. 51-52.

36 El ejemplo procede de un trabajo colectivo de seminario, realizado en 1969 por C. Brown, N. Decker, S. Eaton y S. Petersen. Lo comentó, posteriormente S. Petersen en «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), pp. 167-179 (véase p. 178).

37 Cito por la versión de Tetuán de Simi Chocrón (37 a.), recogida por Manuel Manrique de Lara (F 7.8 de S. G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, I, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1978, p. 247).

38 Del romance de *La condesita*. He comentado ya la variedad de formas discursivas, que la tradición utiliza para la secuencia del cambio de vestido, en «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero», en *El Romancero hoy. Poética* (1979), pp. 237-238 [véase el cap. V, § 2, del presente libro].

39 Por ejemplo, Santa Bárbara de la Casa (*Huelva*). Versión recogida en 1929 por E. Martínez Torner (VII. 32 del *Romancero Tradicional*, V, p. 36).

40 Versión de Aliseda de Tormes (*Ávila*), recogida por M. L. Sánchez Robledo en 1944 (V. 169 del *Romancero tradicional,* IV, p. 161).

41 Versiones de Casla (Segovia), recogidas por R. Menéndez Pidal en 1908 y por A. Gómez en 1947 (V. 148 y 149 del *Romancero tradicional,* IV, pp. 140-142).

42 Versión de Caldas de Besaya (*Cantabria*), publicada por J. M. Cossío y T. Maza Solano en 1933 (V. 31 del *Romancero tradicional*, IV, p. 46).

43 Así, más o menos, en versiones de Granadilla, Las Mercedes, Tierra del Trigo, Caleta de lnterián, etc., publicadas por D. Catalán *et al., La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, I (Madrid, 1969), n[os]. 142, 143, 33, 139.

44 Sigo básicamente la versión de Charco del Pino (*Tenerife*), recogida en 1954 por M. J. López de Vergara; pero introduzco dos retoques procedentes de versiones de La Cruz Santa (*4b*) y Chimiche (5). Pueden leerse en *La flor de la marañuela*, I, n[os]. 141, 270, 144.

5. LA «APERTURA» DE LA INTRIGA

Una vez despojado de su modo particular de representación, el romance consiste en una *intriga* que manifiesta, artísticamente reorganizadas, las secuencias lógico-temporales en que se articula la *fábula* **45**

La tradición oral, con su tendencia económica a la llaneza expositiva, suele dar preferencia al *ordo naturalis* en la presentación de los sucesos. Así, mientras el «romance viejo» de *La muerte del maestre don Fadrique* comenzaba contando:

Yo me estava alla en Coymbra **46**, que yo me la ove ganado,
quando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano,
que fuesse a ver los torneos que en Sevilla se han armado...,

y sólo en el curso de la acción subsiguiente nos hacía saber la culpabilidad de doña María de Padilla respecto a la triste suerte del maestre, esto es, cuando el rey le dice (v. 36):

— Vuestra cabeça, maestre, mandada está en aguinaldo

y, de forma más clara, cuando, ejecutada ya la muerte, se nos informa (v. 41) que la cabeza prometida «en aguinaldo»

a doña María de Padilla en vn plato la ha embiado **47**;

en cambio, en la tradición moderna peninsular la *intriga* reproduce el orden secuencia) de la *fábula* y, antes de la llamada del rey a su hermano, coloca una escena deducida de los informes que aparecían originalmente más adelante:

Mañana es día de Reyes, la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo:
unas le pedían seda, otras sedilla y brocado,
sino la doña María que a la puerta se ha quedado.
—¿Qué pide María de Padilla, qué pide por aguinaldo?
—La cabeza del maestro, del rey maestro Santiago.
—El rey se la ha concedido, concedido y otorgado.
Cartas me van y me vienen del rey don Pedro mi hermano,
que me vaya a los torneos que en Sevilla se han armado... **48**.

No obstante, la tendencia a la entropía está siendo continuamente contrarrestada en la tradición por «ocasionales» erupciones artísticas disruptivas de la economía narrativa, tanto al presentar los sucesos constitutivos de una sola *secuencia*, como al construir la cadena artística de sucesos que constituye la *intriga*[49]. La «distaxia», cuanto más violenta, más efectiva resulta en su función de enfatizar una información a costa de otra.

Por ejemplo, donde unas versiones del romance de *La condesita* informan ordenadamente:

> Guerra, guerra se levanta entre Francia y Portugal.
> Al conde le han nombrado de capitán general.
> La condesa, que lo sabe, no dejaba de llorar.
> —Mi condesa ¿por qué lloras? — Me han dicho que tú te vas [50],

otras muchas prefieren enfatizar la disyunción, la ruptura de la vida conyugal, colocando el pesar de la esposa en una posición inicial privilegiada y subordinando el resto de la información a ese sintagma:

> Lloraba la condesita, ¡bien tiene por qué llorar!
> se llevan al conde Flores a la guerra a pelear,
> le llevan por siete años, que la ley no manda más [51]

o enfocando el comienzo de la acción en la propia partida del esposo:

> Ya camina don Belardo, ya camina, ya se va,
> y a su esposita la deja pequeña y de poca edad.
> — ¿Por cuántos años, Belardo, por cuántos años te vas?
> — Por siete años, la mi esposa, que la ley no manda más [52]

En este ejemplo[53] la variación no atañe al orden de las secuencias de la *fábula*. Pero en muchos otros casos el narrador comienza el relato tradicional simulando desconocer las secuencias iniciales de la *fábula*, a las que sólo apuntan algunos rasgos indiciales, hasta que, bien avanzada la acción, se nos vayan proporcionando informes sobre los sucesos que preceden a la primera secuencia manifestada en la *intriga*. Un caso típico, sobre el que he llamado otra vez la atención[54], es el del romance de *Bernal Francés*, que suele comenzar con la pregunta «¿Quién es este caballero que en mi puerta dice: abrir?», prefiguradora de cuál va a ser la causa de toda la tragedia: la dudosa identidad del personaje a quien la dama franquea su puerta. Pero el modelo se repite. En el romance de *El ciego raptor* son escasas las

versiones que comienzan contando o aludiendo a las pretensiones amorosas del caballero raptor respecto a la hija de Arias o Aires:

— Anda tú, meu fillo,   ponte linda envira
ver la hija de Arias   sı sale a la mira—.
Damas y doncellas   salen a la mira,
mas la hija de Arias   del corredor mira,
— Toma, tú, ¡ay meu fillo!,   ropa peregrina
y a la puerta de Arias   limosna pediras **55**

más frecuentemente la acción se abre con la petición de limosna de un pobre romero en casa de Aires. Secuencia que puede presentarse dramáticamente, bien describiendo la acción como volviendo a ocurrir ante nuestra vista:

A la puerta de Aire   limosna pedían;
pártelo la madre,   bájalo la hija.
A la puerta de Aire   limosna demandan;
pártelo la madre,   la hija lo baja **56**

o bien en forma dialogada:

— Arriba, mi madre,   del dulce dormir
a la puerta está un pobre   que viene a pedir.
— Levántate, Mariana,   dale pan y vino
al pobre del ciego   que pasa el camino **57**;

pero, en uno y otro caso, constatando la participación de la madre en la entrega del pan, a fin de que los auditores del romance más versados en el «lenguaje» de la narrativa tradicional puedan presentir, a través de este acto, un indicio de que la madre, guarda natural de su hija, va a asumir, a la postre, el papel de «donante», ya que entrega «inocentemente» su hija al supuesto ciego.

Para el receptor ingenuo de la historia, al igual que para los personajes víctimas del engaño o ardid, la clarificación de lo ocurrido antes del inicio de la acción y, por lo tanto, la clarificación de la identidad y propósitos del ciego sólo sobreviene cuando la doncella y el romero se hallan a solas en el campo:

— Métete aquí, niña   debajo ’e mi capa,
déjala que pase   esa gente tanta.
Métete aquí, niña,   debajo ’e mi anguarína,
déjala que pase   esa caballería.

— De duques y condes he sido pedida
y ahora de un ciego me veo vencida.
De duques y condes he sido rogada
y ahora de un ciego me veo llevada.
— De duques y condes que a ti te pedían
yo lo era el uno el que más te quería.
De duques y condes que a ti te rogaban,
yo lo era uno el que más te amaba.
— Si tú eres don Güeso, yo doña Mariana;
déjame volver por la mi delgada.
Si tú eres don Güeso, yo doña María;
déjame volver por la mi camisa.
— No volveréis no, por la tu camisa,
madre tengo yo que os la prestaría.
No volveréis no, por la tu delgada,
madre tengo yo que vos la prestara **58**

NOTAS 5. LA «APERTURA» DE LA INTRIGA

45 Acepto, con modificaciones, los «niveles» de articulación sémica de los relatos propuestos por C. Segre en «Análisi del racconto, logica narrativa e tempo», *Le strutture e il tempo*, pp. 3-77, o en trad. española *Las estructuras y el tiempo* (Barcelona, 1976), 13-84, pues creo que suponen un avance sobre formulaciones anteriores. Frente a Segre, considero que la *intriga* (o «intreccio») funciona, a un cierto nivel, como el significante de la *fábula*, tanto en el proceso creador o emisor, como en el proceso receptivo, descodificador, realizado por el auditorio o por los lectores. Cfr. D. Catalán, «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero» (trabajo citado en la n. 38), n. 24 [o, en el presente libro, cap. V, § 3 y n. 24].

46 La identidad «Coymbra» = «Jumilla», ha sido documentada por A. Pérez y Gómez, «Jumilla en el Romancero del rey don Pedro», *Primera semana de Estudios Murcianos. Secciones de Historia, Literatura y Derecho*, I (Murcia, 1961), pp. 99-110.

47 Conservada en un pliego suelto (Praga LIX) titulado *Síguense tres romances. El primero. De Antequera dartio* (sic) *el moro, y otro que dize. Yo me estava alla en Coymbra*... (*DicARM*, n.º 1.072) y en el *Cancionero de romances* (Anvers, sin año), f. 166 v.

48 Comienzan con la escena del aguinaldo todas las versiones (más o menos completas) y también todos los fragmentos «aguinalderos» (que han eliminado la narración posterior a la petición de doña María) procedentes de la Península. [Conozco actualmente 1 versión de Logroño, 13 de Segovia (y 15 fragmentos), 7 de Zamora (y 23 fragmentos), 8 de León (y 24 fragmentos), 1 de Asturias (y 1 fragmento), 6 de Galicia (y 4 fragmentos)]. Salvo en los versos 1*a* («Que mañana son

los Reyes») y 4 (*que no consta*), sigo a las versiones de Sigueruelo y Siguero (Segovia), que recogí en agosto de 1947; el verso 4, que aclara el diálogo siguiente, figura en las versiones gallegas. La tradición sefardí conserva el comienzo antiguo. Con otros propósitos, estudié la creación de la secuencia del aguinaldo en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), pp. 95-98.

49 A pesar de la observación de G. di Stefano («Tradición antigua y tradición moderna», *El romancero en la tradición oral moderna*, ed. D. Catalán *et al.*, Madrid, 1972-73, pp. 289-290): «En un muestrario suficientemente representativo del romancero oral moderno como el ofrecido por una reciente antología de Manuel Alvar, no encuentro ningún ejemplo de textos cuyo relato se organice según la manera omega», esto es, en que la estructura «superficial» no coincida con el orden lógico y cronológico de los hechos.

50 Versión de Casla, *Segovia* (V. 148 del *Romancero tradicional*, IV, p. 140).

51 Versión de Diego Alvaro, *Ávila* (V. 187 del *Romancero tradicional*, IV, p. 187). Altero el octosílabo «La condesita lloraba» apoyándome en otras versiones muy hermanas (Casas de Millán, Cañaveral, Ceclavín, etc.)

52 Versión de Covarrubias, *Burgos* (V. 109 del *Romancero tradicional*, IV, p. 110).

53 Expuesto anteriormente, con ejemplos distintos pero equivalentes, en el artículo citado en la n.21, para ejemplificar un aspecto del programa de análisis de 612 versiones del romance de *La condesita* con ayuda de ordenadores electrónicos.

54 En el trabajo citado en la n. 38.

55 Versión de Piquín, *Lugo*, dicha por Pilar Fernández Portela (12 años), recogida en 1928 por Aníbal Otero.

56 Versión de Bárcena de Ebro (Cantabria), cantada por Ignacia Marlasca (72 a.), recogida por E. Martínez Torner en 1931. Sustituyo «pedía» y «demanda» por «pedían» y «demandan», apoyado por versiones de Salces y de Fontibre (Cantabria).

57 Versión de Uznayo (*Cantabria*), dicha por Mariuca (80 a.), recogida en 1948 por A. Galmés y por mí. Curiosamente la versión de Uznayo que recogí en 1977, en compañía de J. M. Cela, P. Montero y F. M. Salazar, de boca de Juliana García (64 a.), comienza como la de Bárcena de Ebro.

58 Así, más o menos, en varias versiones de Cantabria: Uznayo, Villar, Corrales de Buelna; otras omiten alguno de los motivos (la capa: Bárcena de Ebro; la petición de vuelta: Salces, Fontibre, Puente Pumar). La tradición gallega y zamorana carece siempre de la petición de vuelta en busca de la «camisa» / «delgada».

6. LA «APERTURA» DE LA FÁBULA

Si no nos conformamos con este «nivel» de abstracción y continuamos el proceso descodificador más allá de la *fábula*, podemos reconocer, bajo ella, una *estructura actancial*, respecto a la cual las *secuencias*, con su lógica de comportamientos humanos y de interrelaciones variables, son solamente una manifestación «histórica», circunstancial. A ese «nivel» funcional, las *dramatis personae* pierden todo su valor semántico y se identifican con los grandes papeles de la gramática del relato.

El reconocimiento de este nuevo «nivel» de articulación en las narraciones romancísticas nos ayuda a clasificar como variantes de *fábula* de una misma invariante funcional cuatro «soluciones» a la violación de Tamar por su hermano, tan dispares como las que ofrecen las cuatro versiones siguientes:

— ¿Qué tienes hija, qué tienes?   No te asustes tú por nada,
que si tú tendrías hembra,   será la reina de España
y si sería varón   lo mismo le acompañara,
y a ti te he de meter monja,   monjita de Santa Clara.
— ¡Vaya un dicho para un padre!,   ¡no le pasa las entrañas!
—Coge el puñal más pequeño   y el corazón se traspasa:
—Quiero morir con honor   que no vivir deshonrada **59**.

—¿Cómo queda mi hijo,   cómo queda en la cama?
—El su hijo queda bueno,   pero yo vengo enojada.
—Como mi hijo quede bueno,   por tus enojos no hay nada—.
Echó una rodilla en tierra   y una voz al cielo clama:
—¡Baje justicia del cielo   ya que en la tierra no se halla—
La palabra no era dicha,   la justicia allí llegaba;
unos bajan en serpientes,   otros en perros de rabia;
unos le llevan el cuerpo   y otros le llevan el alma,
y vino un demonio cojo   que le lleva la almohada.
—Vuélvete, hija, para atrás   y revuelve esa palabra,
que te he de meter monja   n'el convento 'e Santa Clara.

—Palabra que yo dijese   no sería redoblada.
—Ya quedarías a gusto,   ya quedarías vengada.
—¡Aún no he quedado yo a gusto,   aún no he de quedar vengada
mientras no le vea arder   y l'arrame la cernada! **60**.

—¿Tú que tienes, ay mi hija?   no hagas tanto la abra,
que si la gente te oye,   nunca te veré casada.
—No se me da que me oigan,   ni tampoco ser casada;
dáseme por la mi alma,   que no la quería manchada.
—Calla, calla, Altamara,   pronto verás la venganza.
Cogiera la espada de oro   con aganchito de plata,
le cortara la cabeza   y a su hija la llamara:
—Ahora mira, Altamara,   pronto viste la venganza.
— Venganza quisiera ver,   p'ro no quisiera ver tanta **61**.

—¿Tú qué tés, Tamarariña,   tú qué tés, rica Tamara?
—O traidor de meu irmao   me quitó la honra y fama.
—Cala, Tamariña, cala,   que con él serás casada.
—¡Cómo ha 'e ser eso, mi padre,   siendo yo su propia hermana!
—Hay un Padre Santo en Roma   que a todos purificaba **62**.

En todas cuatro, y en algunas otras «soluciones» que la tradición de diversas áreas explora, la función del padre, incapaz de resolver el dilema, se mantiene constante, pues no en balde en todas ellas ha «entregado» la hija al hijo, al sugerirle en su lecho de enfermo de amor:

— ¿Comerías tú, hijo mío,   la pechuga de una pava?
— Sí la comería, padre,   si Altamara la guisara.

NOTAS   6. LA «APERTURA» DE LA FÁBULA

59 Es el desenlace castellano. Ocurre en el NE. de León, Palencia, Burgos, Soria, Guadalajara y llega hasta Zaragoza y La Mancha. La versión que doy en texto es la de Astudillo (*Palencia*) publicada por N. Alonso Cortés en 1906, adicionada con el verso 4, que abunda en el área.

60 Así acaban, más o menos, la mayor parte de las versiones zamoranas y una de Carbonero el Mayor (*Segovia*). Con ellas se agrupan algunas versiones del NO. de León y de Salamanca. Hasta el verso 11 sigo a la versión de Hermisende (*Zamora*). dicha por Manuela Fernández Suárez (52 a.). que recogió en diciembre de 1934 Aníbal Otero, enmendada sólo en el v. 5*b* («que la del mundo no

vale»), que he sustituido por el de una versión de Ferreras de Arriba (*Zamora*). La negativa de Tamar procede de la versión de Villar de los Pisones (*Zamora*), publicada por C. Poncet (*RHi,* 57, 1923), versión de estructura muy análoga.

61 La «solución» consistente en que el padre dé muerte al forzador y la hermana considere excesivo el castigo es propia de la montaña leonesa. Ocurre además en una versión de Negueira de Muñiz (Fonsagrada, *Lugo*), recogida en 1931 de boca de Antonia Martínez (53 a.) por Aníbal Otero, y en otra asturiana de Camango, de Rosario Collera, anotada el 19 de febrero de 1885 en Ribadesella. Sigo a la versión de Negueira (salvo *1b* «haces», *2a* «se la ... oi», 6-7 «sacara un cuchillo del bolso y la cabeza le quitara»; los versos 6-7 que cito proceden de una versión de Boñar (*León*), recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1910.

62 La propuesta del padre de casar hermano con hermana aparece normalmente en las versiones de Galicia, Asturias y Cantabria. En Asturias, Tamar la rechaza, prefiriendo meterse monja de Santa Clara; pero en Galicia y en Cantabria el padre confía en el recurso al Papa. La versión citada es la de Castañosín (*Lugo*), dicha por Manuel Fernández (50 a.), que recogió en 1930 Aníbal Otero.

7. LA «APERTURA» DEL MODELO FUNCIONAL

Hasta aquí hemos venido ilustrando y comentando cómo, en los varios «niveles» de organización del mensaje, a una misma invariante de contenido pueden corresponder varios significantes más o menos sinónimos. La «apertura» del romance se nos ha manifestado en la búsqueda de formas de expresar más eficazmente los significados: variantes de *fábula* que responden a un mismo *modelo funcional*, variantes de *intriga* que desarrollan una misma *fábula*, variantes de *discurso poético* que escenifican diversamente una misma cadena de sucesos (*intriga*), variantes verbales de un *discurso* dado. En principio, la manifestación múltiple y variada de las virtualidades que una invariante contiene no supone la modificación de su valor sémico nuclear, denotativo, en tanto en cuanto la variación siga siendo reversible. Pero en los modelos tradicionales, históricos, la posibilidad de una irreversibilidad de las transformaciones es algo innegable: el ambiente en que se realiza la reproducción, estando él también condicionado por el devenir histórico, acaba por alterar —aunque muy lentamente— los modelos mismos, los arquetipos, a través del proceso selectivo-restrictivo que controla el acto de reproducción.

8. LA «APERTURA» DE LOS SIGNIFICADOS EN LOS VARIOS «NIVELES» DE ARTICULACIÓN DEL RELATO

A esta transformación del modelo coopera muy activamente una propiedad de las estructuras tradicionales que hemos dejado, por largo rato, de lado: la «apertura» de sus significados.

Los transmisores de un romance lo han aprendido siempre palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular entender, «nivel» por «nivel», hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula al romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje.

A menudo, lo que en el romance permanece invariante es la expresión y la variación atañe al contenido. Ello puede ocurrir en los «niveles» más superficiales, como cuando unos cantores del romance de *Don Manuel y el moro Muza* **63** al oír los versos:

> Allí estuviera la suya con un pañuelo en la mano
> — Toma el paño, don Manuel, don Manuel toma este paño **64**

en vez de entender que la dama, al despedirse del joven paladín que parte malherido al combate, le entrega una prenda de amor, creen que la función del pañuelo es enjugar las lágrimas de la afligida dama y el sudor del héroe enfermo. Interpretación ésta que alguno de esos cantores nos ha venido a poner de manifiesto al buscar una forma más poética de expresarla:

> La suya estaba en el medio, lágrimas iba colgando.
> — Toma este paño, Manuel, límpiate, que vas sudando **65**

Pero, otras veces, la reinterpretación transforma sensiblemente la *intriga*, como

cuando un mismo verso-arquetipo del romance de *La condesita*

—Eres el diablo, romera,   que le (-me) vienes a tentar,

puede pasar de estar en boca de la «novia», que resiente la llegada de «la condesita» disfrazada de romera en busca del marido ausente, a estarlo en boca del propio conde, expresando, en consecuencia, un último momento de vacilación del esposo entre seguir admitiendo como única realidad su vida en el presente (en que se disponía a casarse de nuevo) o aceptar la existencia y superioridad de «los amores primeros» que la romera viene a recordarle **66**.

Mayor interés tiene la «apertura» de significados a un «nivel» más profundo, en la *fábula*, pues es en él donde los mensajes romancisticos se articulan en la realidad social e histórica. Mientras en sus estructuras más profundas los modelos narrativos manifiestan contenidos «míticos» atemporales y los «actantes», no semantizados, se pueden definir meramente por las «funciones» que realizan, como *fábula* la narración es siempre, para sus transmisores, una proyección simuladora de la realidad social en que viven, y las *dramatis personae* una tipificación de categorías de seres semánticamente definibles a través de un haz de rasgos distintivos. La «apertura» de la *fábula* es, con la «apertura» verbal, la que garantiza la actualidad permanente de los mensajes romancísticos, por más que su codificación herede, al mismo tiempo, intenciones denotativas y connotativas fundamentadas en una realidad social e histórica pasada.

No nos puede, por tanto, extrañar que las alteraciones de la *fábula* ocurran, fundamentalmente, en dos lugares semánticamente privilegiados: el comienzo y el final de los romances.

Es bien sabido, en efecto, que los desenlaces de los romances están más sujetos al cambio que el resto de la narración. Ello no es debido, como suele decirse, al progresivo desfallecimiento de la memoria de los transmisores, sino a que en la conclusión de la historia se manifiesta, mejor que en otra parte de ella, la reacción de los receptores-emisores a las cuestiones que la historia plantea. Así, cuando en un gran número de versiones modernas del romance de *Gerineldo* el paje rechaza la oferta que el buen rey le hace de casarlo con la infanta, repitiendo el argumento del conde don Florencios seducido por Aliarda:

— Juramento tengo hecho   a la Virgen de la Estrella
mujer que ha sido mi dama   de no casarme con ella **67**,

el desplante «machista» responde, sin duda, a que la sociedad, en que el modelo se reproduce, resiente la actitud de la «señorita», que satisface sus ardores gozando del criado, y la del padre poderoso, que impone al mozo la obligación de convertirse en su yerno para así proteger su propia respetabilidad. Y en las varías «soluciones» —suicidio, castigo humano del violador, castigo divino, afirmación cínica de que las leyes no se han escrito para los poderosos ni siquiera las de carácter religioso **68**, etc.— que Tamar y su padre exploran, en confrontación dialéctica, después de que ella haya sido forzada por su hermano, vemos evidentemente reflejadas diversas actitudes «culturales» ante el incesto (en buena parte condicionadas por la historia socio-económica de cada región); y estas actitudes pueden llegar a subvertir la *fábula* tradicional: en la «versión vulgata» de la mitad sur de España, Tamar, en vez de buscar venganza, decide ocultar el incesto a su padre hasta que, a los nueve meses

ha arrojado un niño lindo   que es la bandera de España **69**,

pues, como subraya una versión meridional:

— Padres y hijos somos todos... **70**.

Por otra parte, la frecuente «contaminación» de dos romances, que pasan a cantarse como una misma historia, puede, en muchos casos, ser debida al deseo de comenzar la *fábula* dominante (frecuentemente la segunda) habiendo previamente dotado de historia, de rasgos semánticos definidores, a los agonistas. Tal es el caso, por ejemplo, de las versiones de *El caballero burlado* que comienzan con un fragmento de *La infantina* **71** o las de *La noble porquera* que van precedidas de toda la *intriga* de *El ciego raptor* **72**.

NOTAS 8. LA «APERTURA» DE LOS SIGNIFICADOS EN LOS VARIOS «NIVELES» DE ARTICULACIÓN DEL RELATO

63 Para más detalles, remito a mi trabajo, publicado en 1972, citado en la n. 20 [o al cap. III del presente libro].

64 Cito por la versión de Puente Pumar (*Cantabria*) publicada por J. M. Cossío y T. Maza Solam,

Romancero popular de la Montaña, I (Santander, 1933), pp. 59-61. Son muy semejantes la de Pesaguero (pp. 61-62) y la de Uznayo que di a conocer en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), pp. 106, 107.

65 Versión de Campo de Ebro, publicada en *Romancero popular de la Montaña*, pp. 62-63.

66 Trato detalladamente de esta cuestión en el artículo citado en la n. 21, pp. 190-192 [y en el cap. IV del presente libro].

67 La dispersión geográfica de este motivo puede verse en los Mapas núms. I y lI (línea roja núm. 5) elaborados por D. Catalán y A. Galmés, «La vida de un romance en el espacio y el tiempo» en R. Menendez Pidal *et al.*, *Cómo vive un romance* (Madrid, 19541. Esos mapas pueden también consultarse en los vols. VI y Vlll del *Romancero tradicional* (con las explicaciones incluidas en el «Índice y claves de los mapas» y en «Lista de los números de localizacion en Ios mapas v nombre del pueblo a que corresponden», pp. 437-442 del vol. VIII).

68 «... que a los hijos de los reyes bien se les cubre una falta», Ferreras de Arriba (*Zamora*); «... que las faltitas del rey con el dinero se tapan», Zamora (*Zamora*).

69 Versión de El Bonillo (*Albacete*), dicha por Clamonda Martínez (26 a.), recogida por D. Catalán y A. Galmés, octubre 1947. Versos equivalentes: «...la pilita reventaba / ha tenido una doncella que es un hechizo el mirarla», Aroche (*Huelva*); «...la pilita arrebosaba / con una hermosa camelia que Adelina se llamaba», Sevilla; «...tuvo una rosa encarnada», Aracena (*Huelva*); «tuvo una paloma blanca, / como era de Camilo, la pusieron Carmelitana», La Palma del Condado (*Hvelva*).

70 La versión de El Bonillo citada en la nota anterior. La defensa del fruto del amor incestuoso resulta clara en una versión de Sevilla, recogida en 1916 ρor Manuel Manrique de Lara de una joven de veintiséis años (Teresa Naranjos), donde la musa vulgar ha elaborado ampliamente el tema de la crianza del niño: «A eso de los nueve meses la pilita reventaba. / Ha llegao a tener un niño que el sol le resplandizaba / —Échalo, hija, a la cuna. —Padre, no me da la gana, / porque tengo yo dos pechos, que parecen dos manzanas, / padre, que me dan más leche, padre, que una pila 'agua—. / Y se ha enterado el hermano, al padre le comunicaba: / —Padre de mi corazón, padre de toda mi alma, / ése no se echa a la cuna, hijo es de mis entrañas. /—¿Cómo has tenido valor de hacer eso con tu hermana? / —Padre, perdóneme usted que la pasión me cegaba. / El sueldo que yo ganare yo se lo entrego a mi hermana, / pa que le diera el sustento al hijo de mis entrañas».

71 Según explica T. Meléndez Hayes en su tesis doctoral sobre la balada pan-románica «A study of a ballad: The continuity of *El caballero burlado*», Ph. D. Diss. University of California, San Diego, 1977.

72 Al comenzar la fábula de *La noble porquera* las tres «dramatis personae» esenciales (*X*: el caballero que parte a la guerra, *Y*: su joven esposa y *M*: su madre) están caracterizadas por los

sucesos previos: *X* pretende, en vano, a la hija de una casa noble (futura *Y*). Se disfraza, entonces, de romero ciego y, mediante ese ardid, consigue que la propia madre (*O*) encomiende a su hija el atenderle. La «niña» se aleja de la casa materna acompañando al falso ciego. Cuando la doncella se percata que ha sido raptada, *X* le revela su condición de noble y su identidad como pretendiente. Ella exige el retorno previo al hogar materno; pero *X* rechaza la condición, ofreciendo a *Y* una nueva casa materna, la de *M*

9. EL MODELO DINÁMICO DEL ROMANCERO TRADICIONAL Y EL ESTUDIO DE LA LITERATURA MEDIEVAL

En fin. Cuando el perfeccionamiento de nuestros utensilios de análisis y el progreso de nuestra capacidad observadora nos permita llegar a una descripción completa del mecanismo de re-producción de los romances y de los varios «niveles» de organización sémica del «lenguaje» romancero, creo que habremos dado un paso transcendental en la comprensión de un modo de producción literario, la literatura oral, que, en tiempos más o menos remotos, fue por doquiera el único asequible al *homo loquens* y que aún hoy representa, incluso en la minoría de pueblos que han llegado a desarrollar una cultura basada en la escritura, el único «lenguaje» artístico de carácter verbal en que participa la mayoría de la población de un país, de una región.

El modelo reconstruido a partir del estudio sincrónico y diacrónico de los romances será, sin duda, adaptable a otros géneros de literatura oral, aunque obviamente requerirá modificaciones. Por ejemplo, si en ciertas variedades del canto épico la división entre los cantores-productores y los oyentes-consumidores resultase ser, como parece, más neta que en el romancero de los siglos XIX y XX[73], la especialización de los transmisores supondrá, necesariamente, una mayor libertad individual ante el discurso verbal y ante la *intriga* y un mayor recurso a la re-creación formularia, que en un género, como el romancero, en que los transmisores no son profesionales, sino «gente».

Por otra parte, la experiencia adquirida al intentar describir el «modelo dinámico» ejemplificado por el romancero tradicional creo que podrá también sernos de una gran utilidad para mejor entender la tradición manuscrita de un buen número de obras y géneros medievales. Menéndez Pidal adujo, en su día, como ejemplo de la transformación de obras escritas en el curso de su transmisión por acumulación de variantes, varios casos españoles. Pero, mientras no nos salgamos de los ámbitos de la Edad Media, no hay razón alguna para hispanizar el fenómeno.

Basta pensar en la novela arturiana.

El fallo del comparatismo reconstructivo, al intentar establecer árboles genealógicos que postulaban la existencia de arquetipos capaces de dar cuenta de todos los episodios repartidos entre sus descendientes manuscritos (fallo que Vinaver puso de manifiesto en trabajos memorables teñidos de un apasionado antigermanismo **74**) tiene sus raíces en la incomprensión, por parte del positivismo, del fenómeno de la «tradicionalidad».

No hay duda de que la estructura misma de estas novelas invitaba a la refundición: la taracea de líneas simultáneas y parcialmente concurrentes de acción (que Cervantes tan bien supo imitar y desarrollar) y la repetida utilización del recurso a la alusión a sucesos fuera del texto, dejaban la puerta abierta a la iniciativa de transmisores deseosos de colaborar en la creación de un nuevo relato. Pero este aspecto formal no es causa suficiente para que en la transmisión escrita de una obra se llegue a la modificación substancial de la misma en direcciones varias, divergentes. Es preciso (como nos lo demuestra la fijeza del *Quijote*, pese a su estructura similar) que los transmisores se sientan llamados a reajustar la obra, la *fabulosa narratione*, a su concepto de lo que debiera ser un relato perfecto: completo y estimulante en la exposición de la *intriga* que expresa la *fábula*; y ajustado a la verdad subyacente, al mensaje o enseñanza que la *fábula* encierra. El dinamismo del modelo sólo es explicable por la existencia de un modo de producción artesanal en el que copistas y refundidores se consideran intérpretes de un modelo virtual del cual el prototipo es sólo una manifestación entre otras varias posibles.

Las mismas razones para la «apertura» del texto que justifican la proliferación de versiones más o menos divergentes en la novela arturiana o en otras «verdaderas historias» del mundo de la ficción se dan en la historiografía propiamente dicha. Cuando un Alfonso X, extremando la fe en la razón, propia de su siglo, afirma optimistamente que la Historia es «saber cierto» «de las cosas que fueron» y que basta a los historiadores escoger entre los escritos «los más verdaderos e los mejores» para que emerja, en toda su perfección, la verdad de lo que fue **75**, no olvida, sin embargo, que esos «fechos» del tiempo pasado encierran otro nivel de verdad, pues las «estorias» o «gestas» son «dogma» que ayuda a gobernar el curso de la historia por venir:

Hesperie gesta dat ín hoc libro manifesta
ut ualeat plura quis scire per ipsa futura **76**.

Aunque la ejemplaridad, como en el caso de las obras de ficción, permite contar «los fechos tan bien de los locos cuemo de los sabios» 77 (pues cada cual es libre de escoger entre los modelos de actuación el que más le plazca: «tomen las buenas los buenos et den las vanas a los vanos» **78**), el «estoriador» no se limita a escudriñar los hechos pasados en busca de «saber cierto», sino que se preocupa, en cada momento, de la enseñanza que de la historia sacará el lector. De ahí que el «arte» de historiar no sea muy diferente del de novelar, pues la *fábula* —aunque no sea en sí misma una fabulosa «fabliella», una «bella menzogna»— debe narrarse de forma que la «littera», la «historia», transmita eficazmente el «dogma», el mensaje ejemplar.

No es, pues, de extrañar, que los transmisores de las crónicas medievales, conscientes —al igual que los compiladores— de los diferentes planos de estructuración del mensaje, considerasen abiertas a la enmienda, al perfeccionamiento, las historias que copiaban.

Como ocurre en otros muchos campos de trabajo, en la historiografía medieval hispánica la dificultad de los estudios estrictamente filológicos (inventario y clasificación de los manuscritos, ediciones críticas, cronología absoluta y relativa de las varias crónicas, relación de unas historias con otras, fuentes, etc.) ha impedido el que se planteara una cuestión que ha de preceder necesariamente a todo intento de utilización o interpretación de las obras, ya sea histórico, ya literario: ¿qué propósitos mueven a los transmisores de una crónica a alterar la narración tradicional? El estudio de las variantes cronísticas, como el estudio de las variantes romancísticas, o el de otros géneros «abiertos» nos evidencia que la variación del texto y de la estructura de una crónica no es (salvo casos excepcionales) un accidente en el proceso de la transmisión, sino algo consustancial al modo de reproducirse el modelo, dependiente de la capacidad del transmisor de comprender y utilizar el «lenguaje» de la estructura que reproduce y de su conocimiento del programa virtual que la crónica que copia pretende realizar.

El transmisor de una crónica puede, ante todo, elegir entre la fidelidad verbal al prototipo y la creación de un texto homólogo aplicando los recursos de transfor-

mación recomendados por la retórica, sea para resumirlo (lo cual hoy no nos sorprende), sea para amplificarlo (según fórmulas hoy del todo desusadas **79**), sea para vestirlo de «colores» retóricos. En todos estos casos la alteración del discurso pretende dejar inalterada la historia (la *intriga*, si queremos).

Pero la apertura de la obra puede observarse también a otros niveles. Un caso muy frecuente de «perfeccionamiento» del relato por crítica interna consiste en la creación de una secuencia nueva en la cadena de sucesos narrados mediante la incorporación, al lugar en que correspondería dentro de la *fábula*, de un informe que, en la *intriga* del prototipo, se hallaba subordinado a la exposición de otra secuencia narrativa **80**, la operación de traslado no siempre resulta en una auténtica mejora, pues la vieja ordenación podía estar fundada en una argumentación política o ética subyacente a la historia, que el refundidor no ha sabido o querido entender al organizar los sucesos según el tiempo objetivo **81**. El procedimiento es del todo análogo al que Vinaver puso de manifiesto en las refundiciones de la novela arturiana y, como hemos visto, tiene sus paralelos en el romancero.

Otras veces la renovación de los textos no depende de la aspiración del transmisor a contar mejor —más eficazmente o de una forma más completa y ordenada —los hechos ciertos, sino de su deseo de transmitir un mensaje que concuerde mejor con sus intenciones políticas o éticas.

La reacción ante los sucesos narrados puede reducirse a un comentario marginal**82** —que sucesivos copistas pueden ignorar o integrar en el texto de la crónica—, a una omisión por censura **83**, o a una narración modificada de carácter eufemístico, por razones que van desde el pudor hasta la ética política. Por ejemplo, la versión regia de la *General Estoria* explica el engendramiento de Venus diciendo:

> «... firió Juppiter a Saturno, yendo en pos él, tal colpe quel cortó una parte del cuerpo, et diz que cayó en la mar... **84**»,

en sustitución de la versión original del pasaje, también eufemística pero más explícita, conservada por otro manuscrito **85.**

> «... firió Jupiter a Saturno su padre entre las piernas e cortole aquello con que le engendrara, pero non si non los dos compannones de baso que sson a vna manera fechos, e dizen que cayeron en el mar...»;

y no menos típica, aunque la moralización sea de carácter muy diferente, es la omisión por parte del formador de la *versión crítica* (o *Crónica de veinte reyes*) **86** del pasaje de la *Estoria de España* en que se cuenta, siguiendo a Ibn Alqama **87**, que el Cid, después de tomar preso al conde de Barcelona y noticioso de que ha muerto el rey de Denia y de Tortosa,

> «fue muy loçano por ello et creciol tanto el coraçón que non teníe en nada a quantos omnes eran en su tiempo en España»,

hasta el punto de decir públicamente en Valencia:

> que el rey Rodrigo, que fuera sennor del Andaluzia, que non fuera de linnage de reys et pero que rey fue et regnó, et que assí regnaríe éll et que serié el segundo rey Rodrigo» **88**;

o la transformación total de este mismo episodio practicada por la *Crónica de Castilla*, que sustituyó la soberbia del Cid por una oración:

> «... fyncó los ynojos et gradesció mucho a Dios quanta mercet le fiziera en acabar tan grant fecho» **89**.

Moralizaciones e idealizaciones como éstas que acabamos de citar se dan a menudo en la transmisión de un texto. Pero la búsqueda de ejemplaridad se extrema, dentro de ciertas corrientes historiográficas, hasta el punto de crear secuencias completas de fábula sin el menor respeto a la «verdad de los fechos que fueron», como ocurre en la *Crónica de Castilla* cuando inventa el cerco y toma del castillo de Rueda por el Cid, con profusión de pormenores, para que el héroe y su rey no sufran menoscabo ante los ojos de los lectores después de la traición del alcalde moro de la fortaleza que costó la vida a varios de los grandes señores que acompañaban a Alfonso VI en la expedición **90**.

La «apertura» de la *Estoria de España* alfonsí hizo posible que de su seno se engendrasen crónicas generales ideológica y estilísticamente tan dispares como la *Crónica de veinte reyes* y la *Crónica de Castilla* sin necesidad de romper con la estructura y el texto del modelo **91**. La obra de Alfonso X, «fecha so emienda de aquellos que la quisieren emendar e sopieren», anduvo así «de mano en mano», durante más de una centuria, rehaciéndose bajo la presión de ideologías políticas varias, de éticas diversas y de concepciones muy dispares del arte de historiar; y es obligación de los historiógrafos modernos explicar las varias manifestaciones de esa

«Crónica general» no sólo como estructuras autónomas, sino también como estructuras homólogas a la estructura socio-política en que se reprodujeron.

La insuficiencia de los análisis limitados a la proyección sintagmátíca de la red de relaciones paradigmáticas que las historias manifiestan me parece, por tanto, evidente. Al igual que en el romancero, si queremos comprender el sistema semiológico de una versión cronística, es preciso realizar una lectura «vertical» de las relaciones paradigmáticas subyacentes al texto; es preciso recobrar su ideología y determinar hasta qué punto esa red de relaciones representa una visión y un comentario —fragmentarios y simplificados, sin duda, pero no por ello menos pertinentes— del referente histórico y social en que se ha realizado la reproducción del modelo, pues, si bien nuestro papel como críticos de la literatura se detiene en las fronteras de lo extra-semiológico, nunca debemos olvidar por ello que la inteligibilidad de los objetos artísticos sólo se alcanza teniendo bien presente su función dentro de la totalidad en la cual funcionan, esto es, dentro de la estructura extralingüístíca del referente.

NOTAS 9. EL MODELO DINÁMICO DEL ROMANCERO TRADICIONAL Y EL ESTUDIO DE LA LITERATURA MEDIEVAL

73 Según ocurre (de acuerdo con las descripciones de M. Parry y A. B. Lord) entre los modernos cantores musulmanes de Yugoslavia, y según debió de ocurrir con los juglares romancistas que componían romances carolingios en la España de fines del siglo XV.

74 La revolución "copernicana" en los estudios de la novela arturiana, que supusieron los trabajos de E. Vinaver en relación al comparatismo de corte clásico, se basa, fundamentalmente, en el descubrimiento del proceso re-creador típico del género, «the "fitting in" process». Una reexposición bastante completa de los fundamentos de esa revolución puede verse en el cap. IV y en parte del cap. VI de su libro *The rise of Romance* (Oxford, 1971).

75 Pues, aunque las «estorias e gestas» deben su origen a la natural curiosidad de los hombres por «los fechos que acahescen en todos los tiempos», pasados, presentes y futuros, sólo «el saber del tiempo que fue es cierto e non de los otros dos tiempos», según explica en el Prólogo a la *General estoria* (ed. A. G. Solalinde *et al.*, Madrid, 1930, p. 3*a*) [véase ahora D. Catalán, *La Estoria de España* (1992), cap. 5: «Alfonso X historiador» (especialmente, pp. 18-20)].

76 En los versos que encabezan el texto regio (ms. escurialense *Y-I-2*) de la *Estoria de España* (f. 1 v, lín. 7-8). Cfr. *Primera crónica general de España* ed. R. Menéndez Pidal, p. 2*a* (en adelante, PCG).

77 *PCG,* p. 3 b_{23}.

78 «Rex, decus Hesperie, theasaurus philosophie / Dogma dat hyspanis; capiant bona, dent loca uanis» (*PCG*, p. $2,_{18\text{-}19}$). Utilizo la traducción añadida en el siglo XIV al pie de los versos.

79 Un ejemplo máximamente representativo de las técnicas de amplificación retórica lo constituye la «Versión regia» (1289) de la historia de los reyes de León en la *Estoria de España* de Alfonso X (*PCG*, pp. $358b_{38}$-$48b_{37}$). La conservación, en otros manuscritos, de la «Versión concisa» original permite examinar con detalle el trabajo amplificatorio (véase D. Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Madrid, 1962, pp. 125-140). Junto a la amplificación retórica hay que colocar la ampliación «racionalista», que emplea procedimientos análogos, pero cuyo propósito no es dar «color» al texto, sino hacer más creíbles los sucesos narrados. Como ilustración de esta labor, compárese la versión, ya racionalizada, del episodio cidiano del león (*Mio Cid* 2278-2283) que contiene la *Interpolación* a la *Primera Crónica General* (PCG, pp. $603a_{1\text{-}29}$) y su reelaboración en busca de mayor credibilidad, en la *Crónica de Castilla* (cito ambos pasajes en *Mélanges.. Rita Lejeune*, I, Gembloux, 1969, pp. 432-433 y 438, n. 12).

80 Descubrí la importancia de este tipo de correcciones al tratar de comprender las relaciones entre las diversas familias de textos de la *Crónica de Alfonso XI* Un ejemplo típico nos lo proporciona la *Crónica de cuatro reyes* cuando, en la menor edad de Alfonso XI, añade un pasaje para contar las entradas de don Juan Manuel contra Granada y las treguas que los de la frontera obtienen del rey granadino al morir los infantes don Juan y don Pedro en la Vega. El pasaje se basa en noticias que la propia *Crónica* proporcionaba incidentalmente en capítulos posteriores. (Véase D. Catalán, *La tradición manuscrita en la «Crónica de Alfonso XI»*, Madrid, 1974, pp. 52-54). Otro caso ejemplar es la alteración por parte de la *Gran Crónica de Alfonso XI,* del orden del relato de la *Crónica* cuando expone los sucesos que precipitan la caída del privado Alvar Núñez de Osorio. Para el cronista enmendador los antecedentes de la rebelión del prior de San Juan en Zamora son noticia de por sí historiable, mientras que para Fernan Sánchez de Valladolid sólo interesaba recordarlos en la medida que ayudaban a explicar los sucesos de Zamora y las vicisitudes de la guerra del rey con don Juan Manuel (según explico en mi edición de la *Gran Crónica de Alfonso XI*, I, Madrid, 1976, pp. 131-133). La reorganización del relato, para colocar cada hecho en el lugar cronológico que le corresponde, preside, desde un principio, el aprovechamiento de las fuentes por parte de la *Estoria de España de Alfonso X*, y también el trabajo corrector de la *Versión crítica* de esta compilación, contenida en el ms. *L* y sus parientes (cfr. D. Catalán, «El *Toledano romanzado y las Estorias del fecho de los godos* del siglo XV», *Estudios... J. H. Herriott*, Madison, Wisconsin, 1966, p. 59 y nn. 186 a 189) y en la *Crónica de veinte reyes*. El esfuerzo reorganizador se hace especialmente patente cuando falla. Por ejemplo, el Toledano incluía en una sola noticia la sublevación del ex rey Alfonso IV contra su hermano Ramiro II, el cerco de León durante dos años, la rendición del rebelde y su encarcelamiento, y subordinaba al relato de la sublevación de los hijos del rey Fruela el que Ramiro II mandase sacar los ojos a su hermano y a sus sobrinos mientras los

tenía en prisión. La *Estoria de España* interrumpió el primer relato tras anunciar «... et touol y cercado II annos»; pero se olvidó luego de incluir en su lugar la noticia de la rendición y encarcelamiento de don Alfonso, pues «andados dos annos del regnado» incluyó íntegra la historia de la sublevación de los hijos del rey Fruela rematada con la frase «Et después a poco de tiempo mandóles sacar los ojos a los sobrinos et a so hermano don Alffonso». El defecto fue percibido por los redactores de la *Versión crítica* (*Crónica de veinte reyes*), que aplazaron hasta el año tercero de Ramiro II la prisión y castigo de los hijos del rey Fruela y encabezaron esa noticia con la de la rendición y prisión del ex rey Alfonso, utilizando la olvidada frase del Toledano.

81 Tal ocurre, por ejemplo, cuando el formador de la *Gran Crónica de Alfonso XI* diluye la coherente y sistemática exposición que hacía Fernan Sánchez de Valladolid de los diversos sucesos que van desde la victoria de don Juan Manuel en Guadalhorce (29 ag. 1326) hasta la llegada del cardenal legado del Papa al cerco de Escalona para mediar entre el rey y don Juan Manuel (marzo-julio 1328), pretendiendo ordenar mejor las secuencias de la *Crónica* e incorporar noticias adicionales. El refundidor no tuvo en cuenta que toda la exposición original constituía una justificación de la conducta del rey y una acusación contra su ex suegro (don Juan Manuel), cuidadosamente amañada por Fernan Sánchez, quien había estado encargado de defender el punto de vista del rey de Castilla en Aviñón poco antes de que el Papa se decidiera a actuar como mediador. (Véase D. Catalán, *Gran Crónica de Alfonso XI*, I, Madrid, 1976, pp. 147-156).

82 Desde la mera exclamación valorativa, como la glosa «ruin lleuado leuaron» con que en 1489 apostilla la narración el redactor del ms. *F* de la *Crónica de Alfonso XI,* cuando relata que los vasallos del conde de Fox llevan a su tierra el cadáver de su señor, muerto después de abandonar el cerco de Algeciras en momentos difíciles, hasta la razonada lección política: «E tales locuras como estas e desconoçiençias que tomavan a las vezes los çibdadanos en sy por soberuia de sus poderes meten a los rreyes sus señores en hazer en ellos tales escarmientos e tomar en ellos tales venganças. E todo esto viene mayormente por que los rreyes desusan de venir a los lugares y de fazer y justicia y derecho ansy como deven», con que un refundidor de la *Estoria de España* (el formador de la *Crónica fragmentaria*) comenta la jornada del foso ocurrida en el Toledo del período califal (cíto por el ms. *V*).

83 Como la realizada por la *Gran Crónica de Alfonso XI* respecto a la hipótesis, señalada por Fernan Sánchez de Valladolid, de que la extinción del linaje de Philippe IV, le Bel, de Francia se debiese a haber expulsado a los judíos de sus reinos. Cfr. D. Catalán *Gran Crónica de Alfonso XI*, p. 121.

84 Así en el ms. *A*, copiado sin duda en el *scriptorium* de Alfonso X, y en los mss. *D* (siglo XIV) y *B* (siglo XV), que constituyen una sola familia. *General estoria*, I, p. $157b_5$.

85 El ms. *F*, de principios del siglo XIV, gallego-portugués, y su retraducción, el ms. *E* (siglo XV), que es la citada en texto. Inconcebiblemente, A. G. Solalinde consideró las peculiaridades de la versión no censurada como un «trozo añadido» (*General estoria*, I, p. IX). Análogo carácter tienen

los pormenores «de las costumbres de Semíramis» (cap. XXVIII), que sólo conservan los mss. *F* y *E*, o los detalles de la historia de Pasiphe (cap. CCCXXXI), que sólo retiene el ms. *K*.

86 Observada por R. Menéndez Pidal en *BRAH*, CXXXVI (1995), p. 151. La *Crónica de veinte reyes* omitió la escandalosa alusión al rey Rodrigo, dejando sólo en boca del Cid la jactancia de creerse sin igual: «fue muy loçano e muy alegre, e con el plazer que ende ouo dixo que non tenia en nada quantos poderosos eran en aquell tiempo» (ms. *J*).

87 En su *al-Bayan al-Wadih fi l-Mulimm al-Fedih* Ibn Bassam recogió la frase alabanciosa en forma que habría resultado mucho más aceptable para los historiadores cristianos. («Un Rodrigo perdió esta Península, pero otro Rodrigo la salvará»), cfr. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid* (Madrid, 1969), pp. 412-413 y 575-576.

88 *PCG*, p. 564*b*.

89 Cito por el ms. *G* de la *Crónica de Castilla*, cap. 158. Comenté ampliamente el comportamiento de esta *Crónica* respecto a este episodio en «Poesía y Novela en la historiografía castellana en los siglos XlII y XIV», *Mélanges ... Rita Lejeune* (Gembloux, 1969), pp. 423-441 (en las pp. 439-440 [puede leerse ahora en D. Catalán, *La Estoria de España* (1992), cap. VI, pp. 139-156 (especialmente, pp. 151-153)].

90 Estudio el caso detenidamente en las pp. 436-438 del trabajo citado en la nota anterior.

91 Toda historia supone un punto de vista. Incluso una «Crónica general» cuyo contenido es, en su mayor parte, reproducción del de otra u otras historias anteriores. Cada manifestación del modelo está permeada de la ideología de quienes lo recrearon. Por ejemplo, la *Crónica de Castilla* rompe con la visión coherentemente monárquica de los hechos propia de su modelo, la *Estoria de España* de Alfonso X, introduciendo aquí y allá episodios, pasajes y detalles que responden a una concepción aristocrática de la historia. La desconexión, entre unos y otros de estos pasajes, si nos limitamos a un estudio de las fuentes, no nos exime de buscar una explicación general a su incorporación al modelo. Nos lo comprueba el hecho de que los fabulosos cerco y toma de Rueda, a que arriba aludíamos, concluyan con un pasaje en que el Cid extrae de Alfonso VI una verdadera «Carta Magna» para los hidalgos y hombres buenos castellanos: «e el Çid agradesçiole la merçet que le fazia, mas díxole que nunca verrnía a la su merçet sy non le otorgase lo que le quería demandar. E el otorgó gelo. Et el Çid demandó que, quando alguno ouiese de sallir de tierra, que ouiese treynta días de plazo, asy commo ante auía nueve; e que non passase contra ningunt omne fijo dalgo ni çibdadano syn ser oydo commo deuía con derecho; ni pasase a las villas ni a los lugares contra sus fueros nin contra sus preuillejos nin contra sus buenos usos, nin les echase pecho ninguno desaforado, sy non que se le pudiese alçar toda la tierra por esto fasta que lo emendase. Et el rrey otorgó gelo todo». ¿Cómo no relacionar esta invención con la rebelión de las villas e hidalgos castellanos contra Alfonso X, que prepara el camino al reinado de Sancho IV?

VII. LA DESCRIPCIÓN DE MODELOS POÉTICOS DINÁMICOS EN EL CATÁLOGO GENERAL DEL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO (1981)

1. INTRODUCCIÓN.

Cervantes, al hacer, en el *Quixote*, tema de meditación los cambios cualitativos sufridos por la sociedad con la consolidación de un orden económico nuevo desfuncionalizador de todo el sistema de valores precapitalista (que las clases dominantes aún pretendían en sus días hacer pasar como vigente), no olvida incluir en sus comentarios un cambio que, por demasiado próximo a sus intereses profesionales, podría haber quedado desenfocado en su visión: la integración de los objetos literarios, difundidos por la industria tipográfica o por compañías de representantes, en la economía de la sociedad mercantilista. La reiterada atención que Cervantes presta a los más varios aspectos del proceso de producción y consumición de esos objetos en Ias dos primeras formas consagradas por los «medios de comunicación» destinados a las «masas», el libro impreso y la comedia, nos debe abrir los ojos a los consumidores de hoy acerca de las implicaciones que para el «lenguaje» llamado literatura ha tenido la superación de los medios de reproducción artesanales, y nos debe permitir acercarnos a la literatura anterior a la era iniciada por Gutenberg tratando de no asumir que en ella son válidos rasgos del sistema comunicativo posterior a la mercantilización de las creaciones literarias. Acostumbrados, por varios siglos, a la estricta especialización entre autores creadores del modelo, impresores y editores fabricantes de los textos mercantilizados, libreros distribuidores de lo impreso y lectores consumidores del producto, nos resulta dificultoso reconstruir y comprender los mecanismos que gobernaban el proceso de transmisión de las creaciones literarias en los siglos en que la comunicación oral y la manuscrita se realizaban de boca en boca y de copia en copia, sin una clara división de funciones entre los varios participantes del proceso. Y, en consecuencia, corremos el riesgo de no apreciar los rasgos diferenciales, respecto a los objetos literarios de hoy, que dependen de ese modo de

transmisión.

Sin embargo, la producción artesanal de objetos literarios puede aún observarse, incluso en naciones con una larga cultura escrita, acudiendo a la cultura llamada «popular», a la cultura de aquellos estamentos o comunidades de la sociedad que han permanecido más ajenos a la civilización organizada y propagada desde los centros rectores del desarrollo. La arrogancia con que el hombre letrado, incluso el especialista en el estudio de la literatura, suele ocultar su ignorancia de la actividad artística de los grupos humanos económicamente subdesarrollados ha impedido en el pasado y sigue dificultando en el presente la incorporación a la teoría del arte de la particular poética de la literatura que llamaremos (con Menéndez Pidal) «tradicional».

El carácter efímero que la oralidad imprime, por lo general, a los «objetos» producidos a partir de los modelos tradicionales es, claro está, una grave dificultad para quien se interesa por su estudio. De ahí el extraordinario valor de un *corpus* como el constituido por los textos del Romancero pan-hispánico a cuya compilación han contribuido sucesivas generaciones de investigadores y de apasionados gustadores de la poesía «popular». La extraordinaria recepción dispensada a los romances «viejos» por los medios cultivados de la sociedad hispano-parlante desde fines del siglo XV hasta la generación de Lope de Vega nos permite hoy manejar una copiosa muestra de textos antiguos más o menos representativos del Romancero que se cantaba al tiempo que la imprenta iniciaba la conquista de los mercados populares, masivos, mediante el «libro de faltriquera» y el pliego suelto. Por otra parte, la coexistencia, incluso en los siglos XIX y XX, de una cultura de transmisión oral con la cultura propagada por la letra impresa ha hecho posible la recolección, desde 1821 hasta el presente, de miles de versiones de romances que ejemplifican, con mayor o menor exactitud, otras tantas realizaciones efímeras de los poemas conservados por la memoria colectiva (constituida por la suma de las memorias individuales) de los millones de transmisores de romances en las cuatro lenguas hispánicas (español, portugués, catalán y judeo-español) y en sus dialectos. Tanto por su dimensión temporal (desde que, hacia 1420, se anota el primer romance), como por su dimensión espacial (a través de las comunidades hispano-parlantes de los cinco continentes), como por sus propiedades cuantitativas (ingente número de

versiones reunidas) y cualitativas (variedad temática), el *corpus* del Romancero posiblemente no tiene hoy rival entre los grandes *corpora* documentales de la literatura oral.

A lo largo de los últimos años, como parte de mi quehacer docente universitario (tercer ciclo) en la Universidad Complutense de Madrid (Cátedra-Seminario Menéndez Pidal) y en la University of California, San Diego (Center for Iberian and Latin American Studies) he llegado a construir, en unión de mis colaboradores, un modelo teórico y un utillaje analítico que han mostrado su adecuación para describir, en forma científica y exhaustiva, todos y cada uno de los poemas de la tradición oral hispánica en sus múltiples y variadas manifestaciones, las versiones (o romances-objeto) recogidas en cualquier lugar y tiempo de boca de los «portadores» de folklore. Los resultados prácticos de nuestra labor de análisis del romancero —labor aún en progreso— han dado ya lugar a la redacción definitiva de dos volúmenes del *Catálogo General Descriptivo Bilingüe del Romancero Pan-Hispánico* (*CGR*), que incluyen todos los temas de referente histórico español hasta el siglo XVII (épicos, fronterizos y moriscos, noticieros, cronísticos). Otro volumen, con los romances de referente «francés», está en elaboración.

Las observaciones que siguen, a la vez que dan cuenta de la estructura y propósitos del *CGR*, pretenden esbozar las líneas esenciales de la metodología empleada en la descripción de los «modelos» (o romances) y de sus realizaciones múltiples (o versiones-objeto) como contribución al análisis y a la descripción de las estructuras propias de la literatura artesanal.

2. CADA ROMANCE, DESCRITO EN UNA «ENTRADA» DEL *CGR*

En su praxis descriptiva el *CGR* propone un modelo para el análisis y descripción de estructuras narrativas abiertas.

El *CGR* se apoya en una teoría que reconoce en las creaciones literarias de la tradición oral una propiedad básica: la apertura, a cualquiera de los «niveles» de organización del mensaje. Por lo tanto, trata de incorporar esa propiedad a las descripciones de los poemas y no de pasar por alto las dificultades que entraña su inclusión en ellas.

El *CGR* rechaza la posibilidad de considerar cada una de las realizaciones ocasionales del «modelo» virtual que constituye un romance como un poema distinto. Aunque cada una de las manifestaciones efímeras del modelo difiere —más o menos— de las demás, el poema que ahora y aquí se canta no es otro que el que se cantó ayer o se cantará mañana, o se canta, cantó o cantará en cualquier otro lugar de su área de difusión. En su transmisión, el poema varía, se adapta continuamente aI medio en que se reproduce; pero toda variación presupone una «identidad» entre las variantes a otro nivel estructural, una «invariante». El absurdo de elevar cada realización de un romance a la categoría de poema individual es manifiesto cuando se examinan, por ejemplo, las 900 versiones del romance de *Gerineldo* publicadas en el *Romancero tradicional* (vols. VI, VII y VIII). Puede parecer más aceptable cuando la comparación intertextual se limita a unas cuantas versiones, sea porque la documentación reunida es escasa, debido a la rareza actual del romance en cuestión, sea porque los textos (esto es, las transcripciones de unas determinadas realizaciones orales) han sido arbitrariamente o cuidadosamente seleccionados para constituir una «muestra» de la tradición; pero, al limitar la comparación a unos pocos textos, entre las múltiples manifestaciones orales que se sitúan (temporal y espacialmente) entre ellos, se priman los contrastes, lo que parece específico de cada unidad de la muestra (y no lo es), y se oculta la esencial fidelidad de los transmisores, considerados uno a uno, al poema memorizado, al modelo virtual recibido de la tradición. La costumbre de leer obras literarias textualmente cerradas

no debe impedirnos admitir que, en la literatura «artesanal», un modelo puede producir un sinfín de poemas-objeto más o menos diferenciados según tipos temporal y espacialmente delimitados (esto es, históricamente condicionados) dependientes de la comprensión de los modelos por la serie de transmisores-recreadores (artesanos) que en el curso del tiempo, en espacios sociológicos variables, los han ido utilizando.

Por otra parte, el *CGR* considera todas y cada una de las realizaciones conocidas en un romance como expresiones igualmente válidas de un modelo abierto, dinámico, y aspira a representarlas en su descripción. En consecuencia, trata de descubrir lo que en ellas hay de invariante, en medio de la variedad, y de recogerlo como tal; pero al mismo tiempo, destaca las divergencias, por minoritarias o anómalas que sean, pues, si ocurren, es que son interpretaciones posibles del modelo virtual o poema. El *CGR* rechaza la idea de que un romance pueda representarse adecuadamente a través de un resumen cerrado, sin variantes, por simple o abstracta que sea la reescritura propuesta. Un resumen que cierre la narración presupone necesariamente una jerarquización de las manifestaciones orales recogidas, basada, o en criterios historicistas, que suponen la confusión del modelo virtual con el prototipo, o en una inconsciente adhesión a una «lectura» personal del romance, que no escucha la voz de los intérpretes de la narración.

Cada «entrada» del *CGR* describe un romance del que hay testimonio en la tradición oral de los siglos XIX-XX en cualquier punto del mundo pan-hispánico.

3.«CAMPOS» DESCRIPTIVOS EN CADA «ENTRADA» DEL *CGR*

Cada entrada del *CGR* va subdividida en 15 campos de desigual importancia. Unos cumplen una función identificadora: TITU = Número y nombre del romance en el *CGR*; OTIT = Otros títulos; IANT e IMOD = *Incipit* antiguos y modernos; BIBL = Bibliografía de versiones tradicionales modernas publicadas. Otros tienen una función descriptiva: CODG = Clasificación por campo semántico y campo referencial; RESU y SUMM = Resumen, en español y en inglés, de la intriga: DISC = Discurso en que se manifiesta la intriga; CONT = Contaminaciones; GEOG = Dispersión geográfica del romance y cómputo de sus versiones; INCO = Presencia en otros romances de segmentos procedentes del que se describe; TRAV = Contrafacturas (a lo divino, etc.); NOIN y NODI = Procedencia geográfica de las variantes de fábula e intriga y de discurso.

De estos campos, los que plantean cuestiones de orden teórico más interesantes son RESU (y SUMM) y DISC. Dado el espacio disponible, sólo me es posible aquí presentar de forma sumaria los principios que gobiernan la organización de los datos en esos campos fundamentales.

Las descripciones narrativas de cada romance que figuran en RESU y SUMM son el resultado de un análisis muy detenido de todas las versiones descritas en GEOG, realizado por el equipo redactor de acuerdo con el método descrito en *El Romancero hoy: Poética* (1979, ed. D. Catalán *et al*., Madrid, pp. 340-341).

El análisis distingue en la narración dos «niveles» de articulación semántica. En el primero, la *intriga* —la cadena de sucesos narrados— constituye el significado, que se nos manifiesta a través de un particular *discurso* poético; en el segundo, la *intriga* funciona como significante o plano expresivo de una *fábula* —o cadena de *secuencias* lógico-temporales—. Sólo teniendo presente esta doble articulación resulta posible, a nuestro parecer, dar cuenta del conjunto de versiones-objeto (que constituye el *corpus*) como actualizaciones de un mismo modelo o romance.

4. LA NARRACIÓN, SUBDIVIDIDA EN SECUENCIAS

La *secuencia* constituye la unidad semántica mínima en la estructura de la *fábula* Una *secuencia* consiste en un suceso (o conjunto de sucesos) que modifica sustancialmente la interrelación de las *dramatis personae*. Una *secuencia* debe poder quedar definida mediante una simple etiqueta, por ejemplo «OCULTACIÓN DE IDENTIDAD Y DE ESTAMENTO SOCIAL»; pero, para hacer explícito el encadenamiento lógico del relato, nos hemos exigido el que su contenido sea expresable mediante una frase que dé cuenta de la dirección del mensaje, clarificando quién es el emisor o sujeto y quién el receptor u objeto sobre el que recae, directa o indirectamente, la acción, esto es, qué persona resulta «modificada» en la *secuencia*. En el caso anterior: «*X* se presenta como *No-X* ante *O*».

En nuestra reescritura de la *intriga* la narración aparece sistemáticamente dividida en *secuencias*. Por ejemplo, en *La condesa de Castilla traidora*:

> 1/// Una dama, sin haberse detenido ni siquiera a vestirse, acude presurosa ante el rey don Sancho, que duerme plácidamente, para revelarle que su propia madre trata de envenenarlo con una bebida que ha estado componiendo///
> 2/// Don Sancho, temeroso de las intenciones de su madre, no acepta beber el vaso de vino que le ofrece, a menos que ella lo pruebe primero///
> 3/// La madre prueba la pócima y al instante muere///
> 4/// Don Sancho honra los restos mortales de su madre///.

5. VARIANTES DE INTRIGA

La «frase» secuencial reproduce el «mensaje» modificador de las relaciones entre los personajes de la fábula en su esencial simplicidad. Pero, al manifestarse en la *intriga*, esta frase puede adquirir complejidad sintáctica mediante la utilización de muy variados recursos enriquecedores. No obstante, su sencillez básica debe permitirnos, al reverbalizar la intriga en RESU (y SUMM), representar unitariamente el cúmulo de datos en ella presentes.

La tradición oral, en su continuada búsqueda de una expresión eficaz de los contenidos narrativos que transmite, oscila entre dos extremos: dar prioridad en la comunicación a la economía, o subrayar enfáticamente el mensaje para mejor grabarlo en la mente del auditorio. De ahí que las varias sub-tradiciones de un romance puedan, en cada caso, tender a reducir una *secuencia* a la mera enunciación de su «frase» nuclear o a enriquecerla con modificaciones adjetivales, adverbiales, etc. En el curso de la transmisión oral del romance los modificadores de esa «frase» nuclear pueden, por lo tanto, aparecer, desaparecer o ser substituidos por otros funcionalmente análogos, aunque semánticamente no equivalentes. En nuestro RESU (y en nuestro SUMM) elegimos, sin por ello establecer necesariamente valoraciones cronológicas o estéticas de unas variantes respecto a otras, una de las posibilidades que ofrece la tradición y la representamos en texto, fuera de los signos diacríticos, y entre < > ofrecemos las alternativas presentes en otras versiones del corpus. Si se trata de segmentos de intriga distintos, representamos su contenido narrativo precedido de / (y en el texto anterior señalamos el punto donde comienza la divergencia mediante el signo Γ). Si la variante consiste en la ausencia de un determinado detalle, colocamos el símbolo # detrás de la / (y señalamos con Γ dónde comienza la omisión en el texto). Finalmente, si la variante añade información ausente del relato elegido como base, colocamos detrás de < el signo +. La lectura del RESU (y del SUMM) debe poder hacerse eligiendo cualquiera de las alternativas sin que el sentido quede incompleto

en ninguno de los casos. Como ejemplo cito un fragmento de una *secuencia* de *La Penitencia del rey don Rodrigo*:

> Rodrigo < / un hombre / un joven nacido y criado en una inhóspita montaña / un caballero venido de otras tierras, que después de vivir virtuosamente en su juventud cometió en su madurez crímenes horrendos> Γ rencuentra inesperadamente < + al atravesar una áspera e inhóspita montaña / al ser conducido por la Muerte a una áspera montaña / estando paseando / yendo por el campo gallardamente armado> a un santo ermitaño y anhelosamente le consulta < / consulta a un confesor / pregunta a la propia Muerte> sobre las posibilidades de salvación de los hombres que han pecado con mujeres...

6. VARIANTES EN LA FÁBULA

La apertura narrativa, característica de los modelos tradicionales, hace posible la coexistencia, en el *corpus* de un romance, de realizaciones varias, más o menos sinónimas, de una misma *secuencia*. Estas variantes irreductibles a una misma «frase» nuclear se representan en RESU (y SUMM) separadamente, distinguiéndolas mediante decimales: 1.1//; 1.28; etcétera. Por ejemplo, el romance del Conde Niño puede comenzar con dos variantes básicas:

> 1///
> 1.1// En la madrugada del dIa de San Juan, solsticio de verano, el adolescente conde Olinos < / Niño / Alemán / Fernandito / hijo del conde / Gerineldo / etc.>, mientras abreva su caballo a orillas del mar, canta una canción < + para conjurar de cualquier peligro a su caballo / prometiendo un trato especial a su caballo si le ayuda a conseguir al objeto de su amor / en que invoca anhelosamente una prenda íntima>, Γ que deja en suspenso a los seres y fuerzas naturales que lo escuchan < / Γ # > //
> 1.2// En el vergel de la reina hay un rosal maravilloso donde canta un ruiseñor///,

sin que, por ello, se altere en lo más mínimo la *secuencia* que sigue:

> 2/// La infanta, al ser llamada ρor su madre la reina < / su padre el rey> a que escuche la voz maravillosa que canta, revela que el cantor no es un ser sobrenatural, sino el conde Olivos que la pretende en amores///.

El caso escogido muestra la posibilidad de que dos segmentos narrativos muy diversos resulten intercambiables, por compartir, a un «nivel» semántico más profundo, unos valores denotativos. En otras ocasiones, las distintas variantes de *fábula* son reinterpretaciones discordantes de un mismo *discurso* primitivo. Es lo que ocurre en *El hijo póstumo:*

> 3.1// El pastor < / los testigos del suceso>, (después de bautizar al hijo póstumo, eligiéndole padrinos sobrenaturales, < / Γ # > da < / dan> a criar el niño a una ama joven//

3.2// La madre, en la agonía, encarga < + a una criada> que a su hijo lo críe un ama que sea soltera < / una tía suya / su abuela>, para que lo quiera y cuide como a un hijo//
3.3// La madre, en la agonía, encomienda a los circunstantes que recojan a su hijo y lo hagan pastor cuando crezca///.

7. VARIANTES EN EL DISCURSO POÉTICO

En RESU (y SUMM) los romances han sido sistemáticamente despojados del *discurso* en que la intriga se manifiesta. Aunque abierto a ilimitadas transformaciones, ese discurso es, sin embargo, tan tradicional como el contenido narrativo del romance. La necesidad de recoger en nuestras descripciones un aspecto tan definitorio del «lenguaje» del romancero como es su discurso, nos ha llevado a ilustrar cada uno de los detalles de la *intriga* acogidos en la descripción del romance anotando las varias expresiones con que esos detalles se manifiestan en las versiones-objeto: mediante una serie de llamadas, (:a), (:b), (:c), etc., se remite, desde las *secuencias* del RESU (y del SUMM), al campo DISC, donde se inventarían, de forma que en su día puedan ser procesadas electrónicamente, las principales *fórmulas discursivas* que ofrece el *corpus*. Por ejemplo, en *Belardo y Valdovinos*, a la *secuencia* de RESU:

> 3/// Cuando Belardo ve a Valdovinos mortalmente herido (:a), Valdovinos le previene (:b) de que quien lo malhirió es un moro gigantesco (:c) *[1]///,

corresponde en DISC:

> 3/// :a) (Con un concho de naranja (~ ‹com a casca da laranja) ›curando mortal herida [SAN, TRM] / ‹ Estoy mirando al caballo, › para el agua que bebía (~› cómo las hierbas pacía› y también para la sangre ›que de mis venas corría (~‹ también miro mis heridas ›cómo la sangre vertían) [LUG, LEO] ‹Estoy mirando el cuervo ›que de mi sangre bebía [OVI] / ‹Con tres heridas mortales, › con tres mortales heridas, ‹por una le entraba el viento, ›por otra el aire salía, ‹por la más chiquita de ellas ›un gavilán volaría [ZAM, ORE] ~ ‹Siete heridas tiene el cuerpo, ›la menor era mortal, (la más chiquita de ellas ›entra y sale un gavilán, ‹con las alas abiertas ›sin la carne tocar [ZAM, LEO]; :b)...

Según puede verse en el ejemplo citado, dentro de cada llamada (1/// :a, :b, etc.; 2/// :a, 2/// :b, etc.) del DISC, las variantes que representan un cambio de *fórmula*

van separadas por el signo /, mientras las alternativas que pueden considerarse manifestaciones varias de una misma expresión formulaica van conexionadas mediante el signo ~. Cada variante de *discurso* lleva, entre [ ], un código geográfico, que específica las comarcas donde ha sido documentada. En las citas textuales de versos, los primeros hemistiquios van marcados con ‹ y los segundos hemistiquios (portadores de la asonancia) con ›.

8. EL *CGR* Y EL ESTUDIO DE LAS ESTRUCTURAS ABIERTAS DEL «LENGUAJE» DEL ROMANCERO

La atención prestada, tanto al analizar los *corpora* de versiones-objeto como al redactar y codificar las descripciones, a los «niveles» de articulación sémica del «lenguaje» llamado romancero, hará posible la identificación, a través del *CGR*, de las unidades significativas propias de cada uno de esos «niveles» de articulación y el estudio de su funcionamiento, sin necesidad de volver a los textos.

Al «nivel» en que el *discurso* representa el «plano» expresivo correspondiente al «plano» semántico constituido por la *intriga,* bastará con acudir al campo DISC para hallar los materiales primarios que, procesados electrónicamente, permitirán crear los *corpora* de información secundaria precisos para estudiar las unidades significativas de diversa extensión manejadas por el «lenguaje» romancero. Por ejemplo, en la llamada :a) de la secuencia 3/// del romance *Belardo y Valdovinos* (que citamos arriba) los códigos introducidos permiten aislar cuatro unidades de distinto carácter: por lo pronto, la llamada completa, :a), convenientemente lematizada, servirá para recuperar las varias formas de expresión en ella reunidas en un *Diccionario de unidades narrativas mínimas del Romancero oral*, donde bajo el lema «Herido mortalmente», se agruparán, junto a ellas, otras análogas procedentes de otros muchos romances. Al mismo tiempo, gracias a las / que separan entre sí las distintas fórmulas registradas en :a), será también posible crear un *Vocabulario de arquetipos formulaicos del Romancero oral* que agrupe las varias expresiones verbales de una misma fórmula que aparecen en los millares de versiones-objeto recogidas de la tradición oral moderna. Finalmente, las dos marcas ‹ y ›, permitirán organizar sendos inventarios totales de hemistiquios (portadores o no de asonancia) y de versos completos del Romancero oral clasificados por «arquetipos» (según el modelo establecido en D. Catalán, «Análisis electrónico de la creación poética oral. El Programa Romancero del Computer Center de UCSD», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino 1910-1970*, Madrid: 1975, pp. 157-194) [reformado en el cap. IV del presente libro, § 41]).

A su vez, el campo RESU (o el campo SUMM) de cada entrada del *CGR* bastará para elaborar una «gramática» del «lenguaje» romancero al «nivel» de articulación sémica en que la *intriga* funciona como significante de unos significados de *fábula*, pues nuestros resúmenes incorporan sistemáticamente las múltiples variantes de *intriga* presentes en cada uno de los *corpora* de versiones-objeto manejados. La alternancia en el *corpus* entre unos detalles de intriga y otros, marcada en la descripción con signos /, nos permitirá descubrir los significados básicos, denotativos, comunes a esos «sinónimos» y nos ayudará a definir los signos propios de este «nivel» de organización del relato; del mismo modo, el estudio de aquellos detalles de *intriga* que en las descripciones van precedidos de + o seguidos de # nos proporcionará observaciones muy precisas acerca de la «adjetivación» y la «adverbialización» narrativas; etc. En estos casos citados la equivalencia semántica (en el «plano» de la *fábula*) de las varias exposiciones registradas en el «plano» de la *intriga* es lo que permite reducir a una sola invariante secuencial los relatos varios de las versiones-objeto; pero otras veces lo que varia es, por el contrario, el significado que, en el «plano» de la *fábula*, se atribuye a un mismo pormenor de *intriga*. La apertura semántica del relato habrá entonces tenido que reflejarse en RESU (y SUMM) mediante la inclusión, bajo decimales distintos (1.1//, 1.2//, etc.), de dos variantes de *secuencia* manifestadoras de dos «frases» nucleares irreductibles (aunque puedan ser equivalentes a un «nivel» significativo aún más profundo).

9. EL ESTUDIO SINCRÓNICO DE MODELOS DINÁMICOS

En fin. Las descripciones de romances del *CGR*, a la vez que proporcionan una guía muy pormenorizada de las riquezas atesoradas por la tradición baladística en cada comarca del mundo hispánico (español, portugués, catalán, sefardí), ofrecen una amplia muestra del funcionamiento de unas estructuras poéticas (translingüísticas) que se asemejan a las propiamente lingüísticas en ser «modelos dinámicos», esto es, modelos en que el tiempo (la historia) tiene un papel decisivo.

Por primera vez, una obra de fácil consulta proporcionará a investigadores no especialistas en el folklore (semiólogos, lingüistas, sociólogos) la posibilidad de examinar, con todo detalle, la estructura y mecanismos reproductivos de un «lenguaje» estructurado con finalidades de comunicación secundaria y culturizado por factores extralingüísticos que viene siendo «hablado» por millares de individuos, a través del testimonio que representan muchos miles de versiones-objeto, que un trabajo bisecular de campo ha permitido coleccionar. Por primera vez, un «lenguaje» tradicional (que no sea una lengua natural) podrá ser estudiado atendiendo al hecho de que los modelos o programas virtuales, que las muestras de «habla» recogidas realizan, están ellos mismos sujetos constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como con*secuencia* del proceso mismo de actualización de esos modelos que da lugar a la producción «artesanal» de los objetos; esto es, podrá ser estudiado incorporando el dinamismo del sistema a la descripción sincrónica.

VIII. LA EXPERIENCIA DEL ACTO RECOLECTOR Y LA COMPARACIÓN INTERTEXTUAL EN LOS ESTUDIOS DEL ROMANCERO (1983)

La llamada, con intrínseca paradoja, «literatura oral» goza en la actualidad de un prestigio científico que hace pocos decenios sería imposible prever. Van hoy siendo muchos los hombres «letrados» que consideran de particular interés examinar y describir los procesos de retención, selección y renovación del saber característicos de la creación de «objetos» literarios no fijados por escrito, que pueden ser observados en comunidades o estamentos sociales que, por su marginalidad o marginación respecto a los centros rectores del desarrollo, quedaron fuera, en mayor o menor grado, del mundo en que la cultura se fundamenta en el uso de la escritura. Van siendo muchos quienes piensan que es preciso incorporar a la teoría del arte la particular poética de esos productos artesanales cuya materia prima son las lenguas habladas.

Quizá este interés por unos productos culturales cuya característica más esencial es la de ser textualmente «abiertos», esto es, sujetos a constante variación (en búsqueda incesante de una perfección nunca alcanzada por cada una de las manifestaciones efímeras en que el poema llega a los diferentes oyentes), se relacione con la percepción de que la era inaugurada por Gutenberg está llegando a su fin. En este final de milenio, el libro parece estar condenado a perder el lugar privilegiado que ocupó en la cultura durante siglos, pues hasta en la Ciencia se ha dejado de creer en verdades atemporales merecedoras de perpetuarse en textos absolutamente fiables, libres de las corruptelas propias de los apuntes a mano y, sobre todo, de la palabra. De forma paralela a como en tiempos del Renacimiento la imprenta vino a satisfacer el concepto renovado de saber humanístico que iba a regir las formas de cultura vigentes durante varios siglos (siglos en que el ideal de fijeza y universalidad de la verdad presidían el esfuerzo científico), así hoy la nueva técnica de almacenaje y reproducción siempre abierta a correcciones propia de los ordenadores electrónicos parece la adecuada a unos tiempos en que sólo interesa de forma provisional el estado actual de los conocimientos, ya que se prevé la necesidad de actualizarlos mañana. Sospecho que esta coyuntura, en que las

perspectivas de un nuevo sistema de producción, difusión y consumo de saber aún se nos presentan borrosas, es responsable de esa creciente curiosidad respecto a la forma de transmitirse la cultura en un tiempo anterior al triunfo de la letra impresa y respecto al testimonio que acerca de la «literatura oral» nos pueden proporcionar las culturas «populares» tradicionales sobrevivientes en el siglo XX.

1. EL ROMANCERO, EN LA MEMORIA COLECTIVA. LOS TEXTOS DE TRANSMISIÓN ORAL COMO OBJETO DE ESTUDIO

Entre los testigos que hoy nos es dado examinar de cómo funcionan la producción y el consumo de textos artesanales portadores de un saber comunitario en sociedades ágrafas ocupa un lugar privilegiado el Romancero pan-hispánico, dadas las posibilidades de observación que ofrece. En efecto, el romancero de los pueblos que hoy hablan castellano, portugués, catalán o judeo-español constituye un *corpus* homogéneo de poesía narrativa almacenada en la memoria colectiva y transmitida oralmente que no tiene rival entre los grandes *corpora* de literatura «colectiva». La persistencia de la tradición oral hasta el presente, con una riqueza temática y una variabilidad dentro de cada modelo poético extraordinarias, la dispersión espacial y sociológica de las comunidades cantoras hispano-parlantes, la ya larga labor recolectora (desde 1825 al año en curso), la existencia de textos desde el siglo XV al siglo XVII que reflejan con mayor o menor fidelidad estados previos del género, dotan al romancero tradicional de una riqueza informativa difícilmente duplicable en cualquier género tradicional propio de cualquiera otra cultura. De ahí el interés de profundizar en su estudio, a fin de tomarlo como término de referencia para examinar comportamientos similares y disimilares en otros sistemas de «literatura» oral.

Al aludir a las formas varias de almacenamiento y transmisión de «saber», he soslayado una cuestión que creo necesario plantear antes de centrar mi atención en el género romancero. Cuando se establece la oposición «oral» vs. «escrito», la pareja de contrarios elegida no es, en realidad, apropiada. En efecto, la escritura es una forma de conservar «saber» o información que contrasta con la conservación memorística; la oralidad, una forma de transmitir «saber» o información perfectamente compatible con una y otra forma de almacenamiento, y que contrasta, a su vez, con la lectura individual silenciosa a que hoy estamos acostumbrados. La peculiaridad de las creaciones artísticas objeto de nuestro estudio no consiste meramente en su transmisión oral, sino en su atesoramiento en las memorias de los portadores de saber tradicional. Tanto o más que «orales», los géneros que

analizamos son «memorísticos». La utilización por parte de la tecnología electrónica del concepto de «memoria» para denominar su peculiar forma de almacenar información nos debe impulsar a recuperar el adjetivo para calificar al saber tradicional que no se guarda en bibliotecas.

Esta observación es de particular importancia para el estudio de un género como el romancero (y para otros muchos, más o menos análogos) y no meramente una cuestión que afecte sólo al metalenguaje crítico. La archivación memorística supone un proceso de adquisición de estructuras complejas que compite en importancia con su exteriorización oral a través de actos de canto o recitación. Los portadores de saber tradicional, «hablantes» del «lenguaje» poético que llamamos romancero, no se conforman con un conocimiento de las unidades que sirven para construir una narración romancística (en sus diversos «niveles» de organización sémica) y de las reglas sintácticas que presiden la ordenación y concatenación de esas unidades, pues no componen de nuevo el romance cada vez que actualizan una *fábula*. El aprendizaje de un romance supone la adquisición del «texto» completo, la memorización integral de cada una de esas macrounidades, no meramente de su esquema narrativo.

Esta adquisición, por parte de los transmisores naturales de saber romancístico, de estructuras complejas completas, esto es, de versiones, no supone que los artesanos de la canción narrativa oral desemanticen los objetos poéticos recibidos por tradición y que sean inconscientes de su articulación sémica. La transmisión de las *fábulas* romancísticas presupone un conocimiento, aunque no necesariamente completo por parte de cada sujeto cantor, del «lenguaje» en que los mensajes se hallan codificados; revela una capacidad de descodificar el relato, interpretando el significado de las *fórmulas discursivas* utilizadas para dramatizar los datos de la *intriga* y de los *motivos de intriga* con que se desarrolla el contenido de las *secuencias de fábula*, y una habilidad de reconstruir la cadena secuencial fabulística a partir de la estructura artificiosa de la *intriga*, aprovechando la información complementaria que proporcionan informes desplazados, indicios y simbolismos.

Nosotros, los colectores y lectores de romances ajenos a la cadena de transmisión del saber tradicional, nos vemos obligados a aprender ese «lenguaje» sin hablarlo, sin participar en actos de transmisión oral recreadores, mediante la

observación de su manifestación en actos efímeros orales y de su estudio en muestras de discurso escritas o grabadas. Como observadores externos al proceso natural de transmisión del saber tradicional podemos recurrir a dos caminos complementarios de aproximación al sistema que tratamos de comprender y describir: la encuesta y el análisis comparativo de los objetos artísticos recogidos en tiempos, lugares y contextos varios. Uno y otro nos aclaran y nos ocultan aspectos importantes del proceso de transmisión cultural que hace posible la sobrevivencia y renovacíón del género. Dada su complementariedad, creo de interés examinarlos por separado, discutiendo sus aportaciones particulares. Para los estudiosos de otros géneros de literatura atesorada en memorias «populares», el interés de las observaciones que siguen estribará unas veces en las similitudes que puedan notar y otras en los contrastes.

2. LA EXPERIENCIA DEL ACTO RECOLECTOR

No todos los géneros que se transmiten por tradición oral son homologables entre sí en cuanto a las modalidades de su transmisión. Ciertos saberes tradicionales son patrimonio de unos pocos, de unos especialistas en la función emisora (y, por tanto, retentiva) que actúan ante un amplio público de oyentes, oyentes que no aspiran a asumir el papel de transmisores. Otros, en cambio, son compartidos por un amplio número de miembros de la comunidad, acercándose en su modo de transmisión al saber más universal de cuantos existen, la lengua viva en que todos se expresan. En este caso las funciones de emisor y receptor se intercambian con gran facilidad. El romancero pertenece a este grupo. El conocimiento de un repertorio, más o menos limitado o amplio, de romances está al alcance de cualquier miembro de una comunidad rural de España o Portugal o de una comunidad ciudadana sefardí: mujer u hombre; viejo o joven; labrador, pastor o mecánico; analfabeto o lector. Ninguno de ellos ha profesionalizado, y menos aún mercantilizado, sus dotes de cantor o narrador. Su saber, como el «buen amor» de Juan Ruiz, «non ha grado nin graçia» vendido o alquilado por dineros. Incluso los más afamados posesores de un amplio repertorio se sienten «portadores» de tradición, transmisores de una herencia cultural que es patrimonio colectivo. Su relación con el saber que atesoran responde a ese concepto que de él tienen: reverencian el «texto» guardado en su memoria y procuran expresarlo con exactitud, sin variarlo. Si se les olvida alguna «palabra» (esto es, algún verso o hemistiquio), se esfuerzan afanosamente por recordarlo. Los oyentes se preocupan también constantemente por la exactitud de la versión emitida y apuntan, al paso, correcciones. Evidentemente, la «invención», la «creación», no se produce en el acto de exteriorizar el «saber» y no es fruto de la «oralidad». Quien crea lo contrario no ha recogido bastantes romances.

Este desmentido a los «oralistas» no quiere decir que haya que rechazar la idea de que en otros géneros orales la variación pueda ocurrir en el momento mismo de actualización del relato ante el público. Pero si tal ocurre, esos géneros difieren en ese punto del proceso de transmisión y recreación que el romancero ilustra, y su peculiar modo de variar no puede considerarse esencial en la caracterización de los

modelos dinámicos «abiertos».

La no profesionalidad de los cantores y su fidelidad al texto aprendido —tenemos pruebas fehacientes de ella en los ya múltiples casos en que un mismo cantor fue interrogado en etapas varias de su vida por dos colectores de romances— plantea la cuestión de las relaciones entre individuo y colectividad. La información obtenida en las encuestas permite afirmar que el canto o recitación de romances puede ocurrir naturalmente en contextos muy varios. En la actualidad, los romances que se vinculan a actos sociales de incidencia predecible (como fiestas anuales, faenas del ciclo agrícola, ritos del ciclo vital, etc.) son escasos; la ritualización del canto romancístico, aunque no sea desconocida, es la excepción y no la regla. Si el romancero no ha muerto es gracias a su transmisión a través de actos de exteriorización ocasionales y, en buena parte, realizados en la más estricta intimidad. Ello explica el estado «latente» en que suele hallarse el romancero; la dificultad o prácticamente imposibilidad para un recolector de romances de asistir a un acto natural de transmisión folklórica del romancero (aunque, como es mi caso, haya asistido a la emisión «provocada» de más de mil versiones).

Pese a que los romances se heredan, en muchas ocasiones, a través de relaciones unipersonales, oyéndolos cantar o decir a determinados individuos, la sociedad en que ese saber se traspasa de individuo a individuo constituye un filtro que no puede subestimarse. Aunque el trasplante de versiones —y de *motivos* y *fórmulas*— a territorios no contiguos sea una posibilidad innegable, la norma es que los varios miembros de una comunidad tengan como patrimonio común determinadas versiones de arraigo local y que pueblos y comarcas colindantes formen áreas geográficas relativamente compactas, con repertorios semejantes, con versiones de estructura similar, con *motivos* y *fórmulas* comunes. Para provocar el recuerdo de los romances de que consta el patrimonio cultural de un lugar no hay nada mejor que citar fragmentos de versiones previamente recogidas en lugares próximos. La transformación, con el paso del tiempo, de ese acervo cultural comunitario es mucho menor de lo que algunos críticos sospechan: versiones recogidas a muchos años de distancia en una misma localidad ofrecen similitudes extraordinarias. Ello no quiere decir, sin embargo, que no se observe en la tradición otro cambio que el empobrecimiento paulatino del recuerdo. Hay dinamismo; pero sobre la base de

una herencia eminentemente local. La adscripción de una determinada versión a un determinado territorio depende, claro está, de la singular cadena de transmisión de saber que hay detrás de cada versión (la herencia transmitida de individuo a individuo); pero en la regionalización de los romances tiene también un papel la presión selectivo-restrictiva y recreadora ejercida por el contexto comunal en que se da la reproducción de los modelos. Como ocurre en otras estructuras dinámicas, la reproducción de los romances, al estar basada en la sustitución de «individuos», permite a la vez la permanencia estructural y el cambio. Para los transmisores naturales de los romances, las narraciones son siempre actuales, en el sentido de que constituyen en todo momento una proyección simuladora de la realidad social en que ellos viven. En su esfuerzo por descubrir en esas estructuras tradicionales lecciones de vida, los portadores de tradición reinterpretan el mensaje de las fábulas acomodándolo al medio histórico contemporáneo en que los viejos modelos textuales se reproducen.

El hecho de que cada comunidad posea un determinado acervo cultural y de que, a la larga, sean los criterios selectivos de la colectividad los que definan el romancero cantado en cada región o rama de la tradición hispánica no hace iguales, en cuanto a su papel de transmisores y recreadores de cultura, a todos los individuos que la componen. Hay, evidentemente, «hablantes» pasivos del «lenguaje» romancero, que sólo conocen algunos temas y que son incapaces de reproducir versiones completas; lógicamente y afortunadamente su participación en la transmisión del romancero es mínima. Son, sin duda, los «hablantes» más activos quienes hacen posible que la atrición del caudal poético romancístico sea un proceso mucho más lento de lo que pudiera creerse. Cada año se nos muere alguno de esos grandes portadores de saber romancístico, capaces de recordar 20, 30 o aun 60 romances distintos y de decirlos sin olvidar detalle, con una riqueza extraordinaria de *motivos* y *fórmulas* discursivas tradicionales; y, sin embargo, aún seguimos encontrando en años sucesivos otros recitadores o cantores análogos.

Estos grandes testigos del saber tradicional no ofrecen un perfil constante: son muy variados, no sólo como personas, sino incluso como portadores de tradición. Los hay hombres y los hay mujeres (aunque el sexo pueda tener incidencia en el repertorio que gustan recordar); los hay que gozan de un alto prestigio en la

comunidad, por su excepcional juicio y conocimiento del mundo, y que ostentan orgullosamente su saber tradicional, y los hay que sólo dejan aflorar sus conocimientos cuando se les pregunta específicamente por cada uno de los temas de su ingente repertorio; unos son bien conocidos entre sus convecinos por la riqueza de su acervo romancístico y otras guardan su sabiduría para la intimidad familiar; unos cantan, seguros de su buena voz, y otros hasta pueden ser tartamudos; unos pertenecen a familias de grandes romancistas y se saben herederos y transmisores de un patrimonio cultural familiar, otros procuran que sus cónyuges no les oigan cantar, etc.

La excelencia de estos grandes cantores como testigos de la tradición y como conservadores del acervo comunal y su importancia como transmisores del mismo, no supone, sin embargo, que sus versiones sean menos «tradicionales», menos apegadas a la herencia recibida que las de cualquier otro sujeto informante de aquellos que abren para nosotros sus memorias o que excavan en ellas a petición nuestra. Los grandes cantores resuelven la paradoja de que los sujetos portadores del saber tradicional sean fieles a los textos que han memorizado y que, sin embargo, los modelos romancísticos cambien, sean modelos dinámicos, abiertos.

El método de encuesta de los equipos dependientes del «Seminario Menéndez Pidal», que en estos últimos años están ampliando de modo espectacular el conocimiento del romancero oral moderno, responde a estos análisis de las peculiaridades del género. Concedemos un interés prioritario a los poemas y, por tanto, tratamos de documentar lo más completamente posible la tradición existente en cada comarca, en cada lugar. Todo transmisor de romances nos interesa, por escaso y parcial que su testimonio resulte; pero no nos conformamos (como hacen otros colectores de romances) con recoger el romancero superficial, el que todos comparten, sino que procuramos alcanzar las vetas más profundas de la tradición que sólo afloran al descubrir a los grandes depositarios de saber romancístico.

Aunque esta búsqueda de los mejores conocedores del acervo tradicional nos ha llevado a interrogar a y conversar con informantes que poseen repertorios extraordinarios, no hemos dedicado tiempo especial a la investigación de sus biografías particulares o a trazar el origen de su saber, convencidos de que su buena memoria no los torna esencialmente diversos de los cantores de repertorio inter-

medio.

Tampoco creemos que, de ordinario, el contexto en que se han cantado o cantan los romances determine su evolución. Sin embargo, reconocemos que, ocasionalmente, se dan casos evidentes de «ritualización» de romances: conversión en aguinaldos petitorios, en cantos de mayo, en rondas, en juegos infantiles, etc. En esos casos extraordinarios, la función narrativa pierde su predominio y el romance puede incluso salirse del género para convertirse en otro tipo de literatura oral. Obviamente, son casos que no hay que perder de vista; pero, fuera de ellos, las informaciones obtenidas en torno a los contextos más habituales en que el canto se produce son datos laterales que contribuyen muy escasamente a explicar el significado de las fábulas romancísticas para las sociedades en que se cantan, o la estructura y los mecanismos de selección y recreación característicos de los objetos artísticos archivados en las memorias populares y transmitidos oralmente.

En fin. No hay duda de que la experiencia proporcionada por la práctica continuada de asistir *in situ* a la emisión de realizaciones efímeras de los modelos romancísticos es fundamental para liberarnos de una concepción heredada de nuestra educación letrada que tiende a hacernos ver en cada transcripción de una versión efímera un «texto» cerrado; y sólo gracias al contacto directo con las personas que participan activamente en el proceso de transmisión y, por tanto, de recreación de los romances se nos derriban barreras de incomunicación cultural levantadas por nuestra pertenencia a la cultura dominante, por nuestro alejamiento respecto al mundo en que el romancero es parte integrante de la cultura, del saber de la comunidad. Pero la experiencia de campo, a pesar de su extraordinario valor educativo, nos informa muy poco, según hemos visto, acerca del proceso de creación (o re-creación) de los objetos artísticos artesanales. Su testimonio no pasa de ser negativo: podemos afirmar, a partir de ella, que los cantores no crean, no innovan en el acto de exteriorizar su «saber»; que, cuando cantan o recitan un romance, intentan recordar, con la máxima exactitud posible, el poema atesorado en su memoria y, si su capacidad de recuerdo se lo permite, reproducirlo tal cual «es».

Esta fidelidad en el acto de emisión al «texto» aprendido exige que volvamos la vista hacia otra etapa del proceso tradicional, la de adquisición y «archivación» de

conocimientos. Si en el acto de transmisión oral no hay innovación, no hay creación, la «apertura» y dinamismo de los relatos tiene que ser un resultado del proceso adquisitivo, de la implantación en la memoria de cada individuo de una versión propia, a la cual va a recurrir en adelante siempre que pretenda actualizar su saber (en recitación mental, dictando el relato o cantándolo, poco importa). Pero dada la imposibilidad para el investigador de asistir a ese proceso, las encuestas poco pueden ayudarnos en su comprensión.

3. LA COMPARACIÓN INTERTEXTUAL

A este respecto, resulta mucho más informativo el estudio comparativo de las versiones-objeto de un romance recogidas en lugares, tiempos y contextos varios (aunque representen una mínima parte del inmenso número de versiones que han atesorado y atesoran las memorias de todos los conocedores del romance que ha habido y hay en el mundo hispano-parlante). A través del análisis comparativo de los *corpora* de versiones de los romances el mecanismo de la variación se nos revela en toda su complejidad, se nos hace patente el interesantísimo juego de la creación poética colectiva.

El análisis comparativo puede llevarse a cabo recurriendo a dos métodos distintos, ambos ensayados con éxito en el estudio de los romances. De una parte, se puede confrontar versión con versión, considerándolas una a una o creando grupos cuya afinidad salte a la vista (es el único método con que cuenta el investigador tradicional); de otra, puede recurrir a la determinación de afinidades más complejas confrontando series de datos previamente procesados (método para el que el recurso a los ordenadores electrónicos añade posibilidades muy interesantes).

Uno y otro método, la comparación de rasgos sobresalientes y la búsqueda de afinidades globales mecánicamente establecidas, han coincidido en ponernos de manifiesto la función del tiempo y del espacio en la variabilidad de los poemas tradicionales. Nos han mostrado cómo la variación particular de las diversas unidades sémicas en que se articula un relato y de otras variables estructurales de los romances contribuyen a crear una multiplicidad de versiones-objeto más o menos diferenciadas entre sí sin que cada realización se aparte del conjunto salvo en un mínimo de rasgos particulares, individualizadores, y que, en la tradición, las novedades o variantes tienden a expandirse con continuidad geográfica. También han permitido observar la coexistencia en la tradición oral de «tipos regionales», que representan modelos dominantes, aunque siempre abiertos, a los que responden aproximativamente las versiones-objeto de una amplia zona geográfica,

y de versiones «independientes», localizadas en un pequeño ámbito geográfico. Frente a unas y otras, surgen, a veces, versiones «vulgatas» que atraen la adhesión de grandes masas de cantores en todo el ámbito de una nación y cuya popularidad garantiza a su texto, durante largo tiempo, una inmovilidad extraordinaria.

Pero quizá de mayor interés que estas observaciones, hechas ya hace tiempo, sea la posibilidad de identificar, gracias a la comparación de las diversas manifestaciones de un romance, las unidades sémicas utilizadas en la composición de los relatos y distinguir los varios «niveles» de organización semántica que esas unidades exigen reconocer en una estructura narrativa como la del romancero.

En efecto, cada «variante» observada en un relato supone la existencia de una «invariante» en un estrato significativo más «profundo» (o «superior», según el metalenguaje que elijamos). La sustitución de una expresión por otra se fundamenta en que ambas tienen en común un significado básico, transmiten una información hasta cierto punto equivalente, que las hace intercambiables. Pero esa invariante, y en consecuencia las variantes que la manifiestan, puede pertenecer a «niveles» de articulación del relato diversos, que es preciso no confundir.

Por ejemplo. Si algunas versiones de *Belardo y Valdovinos* nos cuentan que al descubrir Belardo a su primo tendido en medio del campo, Valdovinos le explica:

> Estoy mirando al caballo   cómo las hierbas pacía
> y también para la sangre   que de mis venas corría

y otras sustituyen esas palabras por

> — Estoy mirando el agua clara   que de esta fuente salía,
> también estoy mirando el cuervo   que de mi sangre bebía

o, privando de voz al paciente, describen al caballero:

> Con tres heridas mortales   con tres mortales heridas,
> por una le entraba el viento,   por otra el aire salía,
> por la más chiquita de ellas   un gavilán volaría.

o

> Con un concho de naranja   curando mortal herida,

todas ellas coinciden en informarnos que Valdovinos tiene heridas mortales. Las varias fórmulas del *discurso* romancístico dramatizan, mediante la visualización de

unos aconteceres concretos de funcionalidad vicaria, un mismo dato de *intriga*. Las variantes son *discurso*; la invariante intriga. En este «nivel» de organización del relato, el discurso es el significante, la *intriga* el significado.

Pero otras veces lo que varía en un relato no son simplemente las *fórmulas de discurso* empleado para expresar un mismo motivo de la intriga, sino *motivos*, cuya función puede ser equivalente.

Por ejemplo. En *Don Manuel y el moro Muza*, cuando el caballero cristiano vence y descabeza al moro, algunas versiones ponen en boca de la reina cristiana, que había propuesto la empresa, palabras de elogio para el campeón victorioso:

> — ¡Oh bien haya, don Manuel   y la leche que has mamado!
> mamaste leche de tres   ¡ojalá fuera de cuatro!;

pero en otras versiones el reconocimiento público merecido por el campeón cristiano se hace indirectamente, a través de las maldiciones de las moras:

> — ¡Malhaya tú, don Manuel,   y malhayas por tu vida,
> que has matado el mejor moro   que había en la morería!

Obviamente las dos «variantes» no son reducibles a una sola invariante de *intriga* (en un caso es preciso resumir diciendo «la reina exalta la hazaña de don Manuel y lo prohija», y en otro «las moras, al maldecir a don Manuel, exaltan su hazaña»); pero, como expresiones de una secuencia de *fábula*, ambas tienen un significado idéntico. Las variantes son aquí de *intriga*; la invariante de *fábula*. En este nuevo «nivel» de articulación del relato la *intriga* es el significante, la *fábula* el significado.

En ocasiones, la invariante sólo aparece acudiendo a estratos de la significación aún más «profundos».

La secuencia inicial de *El conde Niño* suele consistir, en la mayor parte de sus versiones, en la siguiente variante narrativa:

> En la madrugada del día de San Juan, solsticio de verano, el adolescente Conde Olines (/conde Niño / conde Alemán / Fernandito / hijo del conde / Gerineldo, etc.), mientras abreva a su caballo a orillas del mar, canta una canción (+para conjurar los peligros que puedan amenazar a su caballo / prometiendo un trato especial a su caballo si le ayuda a conseguir el objeto de

su amor / sugestiva de sus deseos amorosos) Γ que deja en suspenso a los seres y fuerzas naturales que la escuchan (/ Γ#)

Pero en la tradición de Salónica aparece una variante muy diversa:

En el vergel de la reina hay un rosal maravilloso donde canta un ruiseñor.

Ciertamente estos dos comienzos no son fabulísticamente iguales. Pero los «indicios» que se acumulan o que alternan en la variante más arraigada (la mañana del día de San Juan, en que el conde canta; el mar a cuyas ondas confía el canto; los caballos sedientos de agua; los poderes mágicos del canto; los enigmáticos deseos expresados en la canción) ponen bien de manifiesto que el canto del conde es un canto de «llamada», es el canto primaveral del macho que trata de despertar la ansiedad amorosa de una hembra, y no una acción gratuita, no un modo de pasar el tiempo mientras su caballo bebe. La equivalencia del canto del conde con el canto primaveral del ruiseñor es, pues, perfecta si nos preocupamos de desvelar la *estructura funcional* de la historia narrada. Y es ese carácter del canto lo que justifica que, en uno y otro caso, la madre, que se ha dejado seducir por la llamada y se ha apropiado indebidamente el papel de destinatario, reaccione después brutalmente al recibir la confidencia de su hija. Al adquirir súbitamente conciencia de que ella no es ya la hembra deseada y deseable, sino que la destinataria del canto es su hija, a la que creía tan niña como para invitarla sin consecuencias a ser testigo de su renovado encuentro con el amor, su despecho hará que se convierta en implacable persecutora del goce que ella ya no volverá a disfrutar. Las variantes son aquí de *fábula*; la invariante pertenece al *modelo actancial*, en que el caballero y el ruiseñor resultan intercambiables.

La comparación entre las múltiples manifestaciones de un mismo romance o poema, aparte de revelarnos su estructura y el mecanismo creativo que está en la base del cambio, tiene el enorme interés de explicitar los significados que los propios usuarios del romancero, la comunidad de cantores, descubren en el *discurso*, en la *intriga* y en la *fábula* de los romances con que se recrean y que constantemente re-crean. Las variantes, al remitirnos a las invariantes que posibilitan el juego de cambiantes expresiones, confirman o descartan las lecturas interpretativas que nosotros, críticos externos al proceso re-creador, podamos proponer. De este modo, nuestra comprensión de los poemas tradicionales avanza

protegida por el testimonio de los propios creadores de estos poemas, testimonio mucho más informativo y completo que el que pudiéramos lograr en un interrogatorio directo de un sujeto cantor o, incluso, de una pluralidad de sujetos cantores conocedores del romance, cuya opinión nunca pasaría de ser un ejemplo de la particular capacidad analítica de uno o unos entre los múltiples transmisores que contribuyen o han contribuido a mantener vigente la estructura y a dotarla de significado.

Vale la pena detenerse en este punto. Al ir analizando, *corpus* tras *corpus*, un número creciente de romances tradicionales para elaborar un *Catálogo General descriptivo del Romancero pan-hispánico* (= *CGR*), los miembros del equipo redactor de esta obra del Seminario Menéndez Pidal hemos ido descubriendo, no sin sorpresa, la enorme densidad semántica de los romances cantados por el pueblo y lo muy alertas que han estado siempre y siguen estando los transmisores de ese saber tradicional al valor simbólico de motivos y temas. La afirmación podría ser negada por cuantos siguen creyendo que el arte popular se caracteriza por una elemental sencillez, por una naturalidad que excluye meditados artificios. Pero el estudio de las variantes prueba, una y otra vez, que son los cantores del romance y no nosotros, críticos ajenos al proceso creador, quienes tienen siempre presente esa dimensión interpretativa.

Por ejemplo, es frecuente en la tradición oral el juego con el simbolismo de las armas. La espada, la lanza, el puñal (incluso la espuela) de un caballero aparte de ser objetos reales, pueden aludir simbólicamente, tanto a las cualidades de varón, como a la materialización corpórea de su virilidad.

Así cuando en el conocidísimo romance de *Gerineldo* la infanta descubre, sobresaltada, la presencia de la espada del rey su padre entre su cuerpo y el del paje que duerme a su lado,

> — Gerineldo Gerineldo,   ¡nunca yo hubiera nacido!,
> la espada del rey mi padre   entre los dos ha dormido,

el diálogo entre los amantes puede complicarse con una inútil tentativa del paje de tranquilizar a su enamorada:

> — No te asustes, la infantina,   que la traje yo conmigo.
> — Mientes, mientes, Gerineldo,   que yo bien la he conocido,

que la de mi padre es de oro,   la tuya de acero fino.

Dada la esencial función de la espada como «testigo» de lo ocurrido, parecería aventurado hacer deducciones maliciosas sobre el contraste que la infantina establece entre las dos espadas.

Pero la adjetivación contrastiva, «de oro» para la del rey, «de acero fino» para la del amante, puede considerarse algo más que puramente decorativa al hallar en la tradición una variante del diálogo sobre la espada en que alternan las dos expresiones paralelas siguientes:

— ¿Oh qué es esto, Gerineldo,   traes armas para conmigo?
-Yo no traigo ningún arma,   yo delgún arma hay traído,
si no es la mi navaja   que la traigo en el bolsillo.
— Esto es la espada ’el buen rey   ¿quién aquí la habrá traído?

con

—¿Armas, armas, Gerineldo,   armas pa dormir conmigo?
-¡Armas, ay, non, señora,   sinon con las que he nacido!

En *El ciego raptor*, la hija de Aires, para evitar ser raptada por los pasajeros con que se cruzan, acepta esconderse bajo la capa del ciego a quien ha salido a enseñar el camino siguiendo instrucciones de su madre:

— Metete aquí, niña,   debajo ’e mi capa,
déjala que pase   esa gente tanta;
métete aquí, niña   debajo ’e mí anguarina,
déjala que pase   esa caballería.

Es entonces cuando descubre la falsa identidad del ciego, al observar la espada que lleva oculta:

— Eu nunca ví cego   de tal fantasía,
boa espada d’ouro   à cinta cingida!

Pero, sin necesidad de entrar en más explicaciones, los cantores del romance seguidamente hacen lamentarse a la doncella:

— Adeus, minha mãe,   adeus, minha terra,
adeus, minha mãe,   que tão falsa me era.
De condes e duques   eu fui pretendida,
agora dum cego   me vejo vencida!

Que la espada que el ciego lleva ceñida no es ajena al vencimiento de la doncella nos lo confirma la curiosa variante de una versión en que el armamento del ciego sufre una modernización:

—Valha-me Deus e a Virgem Maria.
nunca vi peças d'artilharia!

El significado simbólico del armamento ha desplazado aquí completamente al significado literal, que en las restantes versiones coexistía e incluso predominaba en una lectura ingenua de la *fábula*.

La necesidad de permanecer alerta a esta dimensión interpretativa del romancero resulta evidente para comprender creaciones surgidas en la transmisión oral de los romances en que conocemos manifestaciones antiguas y modernas.

En la versión del *Cancionero de romances* de Amberes, impreso hacia 1548, de *El caballero burlado*, la niña, al final de la jornada, justifica su risa burlona diciendo a su acompañante:

— Ríome del cavallero y de su gran covardia,
tener la niña en el campo y catarle cortesía.

Palabras a las que responde el caballero intentando recuperar la ocasión perdida, recurriendo a una mentira inhábil (y no a una vulgar oferta de dinero, como en las versiones francesas e italianas de la balada):

— Buelta, buelta, mi señora, que una cosa se me olvida.

En las versiones modernas este antiguo verso reaparece refundido con extraordinario acierto, pues supone que la «cosa» perdida es la espada, lanza o espuela del caballero y que el lugar donde la perdió es el *locus amoenus*, el vergel del bosque donde debiera haber actuado con menos cobarde cortesía:

—Vuelta, vuelta, mi caballo, una cosa se me olvida,
que me ha quedado la espada al pie de una fuente fría.

— Atrás, atrás, niña blanca, atrás, atrás, blanca niña,
en la fuente onde bebimos quedó mi espada tendida.

En las versiones del siglo XVI de *Portocarrero*, el rey de Granada, que contempla con su alcaide la escaramuza en que sus campeones se miden con los del bando cristiano, muestra su admiración por uno de los enemigos que sobresale en el

combate sobre todos los demás y al que su acompañante identifica seguidamente como Portocarrero. Las versiones modernas concentran la admiración del rey sobre la lanza del caballero:

> Entre ellos salió un cristiano valiente a la maravilla,
> lanza de oro en la su mano que treinta codos tenía,
> no las mid(i)o con sus yerros que cuarenta y más tenía;
> cuando con ella guerrea, cien mataba y cien hería;
> cvando con ella blandea, la tira de villa en villa.
> Preguntó el rey a su alcalde si había quien le conocía.

Una vez que el alcaide le revela la identidad del personaje (Fuerte Guerrero, mayoral de Sevilla), el rey le ruega que se lo traiga a su mesa:

> — Por tu vida, mi alcaide, llamalde a almorzar un día
> y, al alçar de los manteles, hablalde de parte mía:
> Dezilde que me la empreste para ir de cacería.

Pero el alcaide se niega rotundamente;

> — No haré tal, mi señor rey, aunque me cueste la vida.
> Una vez se lo he pedido, muy caro me costaría:
> cayóme de mi caballo, hízome malas heridas,
> cautivóme siete años, los mejores de mi vida.
> Después que me cautivara, un pregón que ansi dezía:
> Eso se haze al hombre que habla con osadía.
> (~que a mi lança me pedía).

Aunque el romance no se interesa en los significados fálicos latentes en la descomunal lanza de Fuerte Guerrero (y ponerlos en evidencia sería excederse en las funciones expositivas), tampoco resulta aceptable entender sólo la historia al pie de la letra. La lanza descomunal y potentísima de Fuerte Guerrero, que el rey envidia y quisiera obtener, es, obviamente, un doblete simbólico del valor inconmensurable e invencible de su dueño. Frente a otras *fábulas* romancísticas en que el héroe adquiere o confirma su carácter de tal a través de una prueba, en ésta de *Portocarrero* el héroe no necesita ser el sujeto actancial, pues la posesión de la virtud del valor en un grado supremo le es tan connatural que basta con nombrarle y señalarle con el dedo para que resulte obvio que su «lanza» (su valor) no tiene precio ni par.

Me he extendido en el ejemplo de las armas por su repetida aparición en romances muy varios y la variada relación entre las lecturas literales y las simbólicas. Pero antes de abandonar el tema creo preciso ilustrar la profundidad y sutileza con que se combinan ambas lecturas aludiendo a otros casos muy distintos.

En *La muerte ocultada*, Bueso se interna en el bosque para traer carne de caza mayor con qué alimentar a su esposa que se halla embarazada de un heredero; pero mientras se halla reposando en un *locus amoneus*, se encuentra con el Huerco, la muerte personificada:

En un prado verde se sentó a almorzar
vio venir a Huerco las armas llevare.
Así Dios te dexe con Alda vivire,
tú me has de dexar las aguas bullire;
así Dios te dexe con Alda folgare,
tú me has de dexar los ríos passare.
—Así Dios me dexe con Alda vivire,
no te hay de dexar las aguas bullire;
así Dios me dexe con Alda folgare,
no te hay de dexar los ríos passare. —
Firió Bueso a Huerco en el calcañales
firió Huerco a Bueso en la veluntade;
firió Bueso a Huerco con su rica espada,
firió Huerco a Bueso en telas del alma.
Ya llevan a Huerco en carretas cuatro,
ya llevan a Bueso muerto y desmayado;
ya llevan a Huerco en carretas cinco,
ya llevan a Bueso muerto y desmayído

(*Marruecos*)

N'un prado de rosas se ha puesto a merendar
y ya oído un puerco enturbiando el río.
Se levantó don Bueso y le ha tirado un tiro.
Puerco, no me empuerques las aguas de arriba,
no dejes a Alda viuda y recién parida. —
Don Bueso al puerco le dio en el corvejón,
y el puerco a don Bueso en el corazón.
Carros y carretas van a por el puerco;

damas y galanes   van a por don Bueso.

(*Extremadura-Ávila-Salamanca*)

En esta escena, los elementos cargados de significados simbólicos surgen a cada paso, tanto en la narración como en las palabras que se cruzan los personajes: el agua, corno frontera del mundo de los vivos y el de los muertos y como fuente de la vida: el calcañar o el corvejón, punto débil de un ser invulnerable que permite al hombre conseguir en el combate que la Muerte tenga que retirarse; las «telas del alma» o «volυntad», que, al ser heridas, acaban con la posibilidad del hombre de seguir tejiendo su vida; los carros y carretas, vehículo de la Muerte... Un resumen de lo narrado que viniera a sepultar estas connotaciones de los elementos narrativos presentes en el combate entre don Bueso y el Huerco (~ puerco) dejaría en [12] penumbra una esencial vertiente significativa del relato.

Cuando el rey padre de Tamar ofrece a su hijo enfermo (el Amnón bíblico).

¿Quieres que te mate un ave   de ésas que vuelan por casa?

o le propone darle a comer «la pechuga de una pava» y, seguidamente, acepta enviar a Tamar con el manjar reparador, los cantores responsabilizan al *pater familias* del incesto que a continuación se cuenta y, en consecuencia, harán después que la hija violada recurra, no al hermano ofensor (el Absalón bíblico), sino al propio padre, exigiéndole solución o confrontándole con la que ella busca.

Un último ejemplo. La lóbrega prisión del romance de *El prisionero* puede ser, ciertamente, de cal y canto. Pero también puede ser una situación espiritual: el solitario confinamiento del cantor en la cárcel de una pasión no compartida. Y la avecilla, que el prisionero oía cantar cada mañana primaveral hasta que se la mata un cruel cazador, puede entenderse como el último rayo de esperanza, que se abría paso por entre las tinieblas del oscuro deseo o de la depresión, esperanza que, al finalizar el canto, se considera muerta. Que esta interpretación metafórica de la prisión no es un significado añadido por los lectores ajenos al proceso de la recreación tradicional de los romances nos lo ponen de manifiesto versiones varias, procedentes tanto de las comunidades urbanas sefardíes del Mediterráneo oriental, como de aldeas portuguesas o españolas. Sirva de ejemplo una versión de la montaña de León en que el simbolismo se hace explícito.

Mes de mayo, mes de mayo,   mes de las fuertes calores,
cuando los toritos bravos,   los caballos corredores,
cuando los enamorados   gozaban de sus amores,
cuando un corazón se encuentra   metido en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día,   sin saber cuándo es de noche,
sino por la tortolilla   que andaba por esos montes,

o una versión zamorana en que la utilización metafórica del tema, para expresar un estado de ánimo con el que las cantoras del romance pueden identificarse, se halla doblemente señalizada mediante la feminización del prisionero y mediante la conversión de uno de los pajaritos cantores en un doble de la encarcelada autora (gracias a la incorporación de un motivo de *Fontefrida*):

Mes de mayo, mes de mayo,   mes de muy fuertes calores,
las damas andan en gala,   los galanes en jubones,
yo, la tristica de mí,   metida en estas prisiones,
yo no sé cuándo amanece,   ni cuándo arrayan los soles,
sólo los tres pajarcitos   que me cantan los sermones:
una es la golondrina,   otros son los ruiseñores,
otra es la cocuyada   que anda sola, sin amores,
no se posa en romería,   ni en ramos que tienen flores,
que se posa en la aradas   a la sombra ’e los terrones.

4. EN FIN

El romancero nos proporciona un campo extraordinario de observación sobre cómo se conserva, transmite y actualiza un saber «textualizado» que no se guarda en bibliotecas. Gracias a su sobrevivencia en las memorias de miles de cantores, repartidos a todo lo ancho del mundo en que se habla español, portugués, catalán o judeo-español, y a la documentación acumulada a lo largo de los tiempos, podemos hoy conocer con todo detalle el funcionamiento de la creatividad artística colectiva que el romancero ejemplifica. La posibilidad de combinar la experiencia de un contacto directo con los trasmisores del saber tradicional y el análisis comparativo de amplios *corpora* de versiones, nos coloca a los investigadores especializados en el romancero «oral», en una posición privilegiada para describir las características de los objetos culturales creados por esta rama de la «artesanía» literaria y los mecanismos que han hecho posible su conservación y renovación durante siglos. Aunque extranjeros al proceso recreador en que participan los usuarios naturales del lenguaje poético romancístico, nuestro conocimiento «enciclopédico» de la tradición nos da un dominio pasivo del «léxico» y la «gramática» utilizados por esas creaciones. Y este dominio pasivo creo que es suficiente para responder a la demanda de que la descripción de los productos artesanales que utilizan como materia prima las lenguas vivas llegue a integrarse en la teoría general del arte.

IX EL ROMANCERO MEDIEVAL (1983)

1. SOBRE LA DOCUMENTACIÓN DE TEXTOS ORALES ANTIGUOS

Estudiar el «Romancero», un género cuya esencia es ser poesía oral, cantada, dentro del marco de la «Crítica de textos» parece un contrasentido. Si a ello se une que las voces cantoras de los romances, objeto de estudio en la antología para la cual se redacta esta exposición, deben situarse en la Edad Media, la tarea parece más que imposible, ridícula. Sin embargo, creo posible y necesario comentar un poema representativo del romancero «viejo», medieval, sin recurrir al subterfugio de confundir la obra comentada con cualquier «documento» que nos la manifieste reducida a la condición de poema escrito. Mi propósito es comentar un texto escrito, sí; pero con la intención de llegar hasta el poema-canción, con el convencimiento de que hay también textos orales.

La necesidad de considerar el texto escrito que nos permite documentar la existencia en el pasado del poema que estudiamos como una representación circunstancial del poema (y no como el poema mismo) es de rigor siempre que un «lector» examina una transcripción de uno cualquiera de los múltiples actos de exteriorización (una versión) de un poema archivado en la memoria de la colectividad y cuya forma habitual de transmitirse es de *homo loquens* en *homo loquens* a través de actos orales; esa transcripción, por fiel que sea al acto emisor, no recoge sino una «actualización» entre las innumerables y variadas manifestaciones sucesivas y simultáneas del poema. En el caso de los poemas pertenecientes al romancero «viejo», la «textualización en escrito» del poema en el siglo XV (o en el siglo XVl) presenta, por añadidura, el problema de que entre el «texto escrito» y su «fuente» oral ha mediado siempre un hombre de letras cuya intención al «editar» el romance no era documentar folklore. Las «versiones» antiguas suponen, de ordinario, un acto de apropiación del poema-canción por parte de las minorías «cultivadas», una consciente integración de ese objeto artístico ajeno en el ámbito artístico oficial. En consecuencia, al quedar fijado por la escritura con una intencionalidad nueva, el canto pierde, para nosotros, sus propiedades poéticas

primigenias; el «documento» nos enmascara el «ser» del poema que tratamos de estudiar. La crítica textual debe, en consecuencia, asumir la obligación de desenmascararlo.

2. LOS ROMANCES CANTADOS EN LA EDAD MEDIA Y SU INTEGRACIÓN EN LA LITERATURA ESCRITA

En la España de fines de la Edad Media se cantaban «romances». Y esos romances cantados se propagaban, en alas de la música (gracias al acompañamiento de vihuelas y laúdes), no sólo por territorios de la corona de Castilla, sino por Portugal y por el espacio mediterráneo en que actuaban los catalanes de la corona de Aragón: Mallorca, Italia..., incluso Constantinopla. Tenemos noticias suficientes para afirmarlo **1**. Pero el carácter evanescente de todo acto oral (hasta el invento moderno de procedimientos mecánicos varios de grabación) nos priva, lógicamente, de oír lo que entonces se cantaba.

Encontrar transcrito en un manuscrito medieval un romance es algo excepcional (aunque en 1420 un estudiante mallorquín en Bolonia escribiera en un cuaderno que le regaló su tía una versión en castellano de *La dama y el pastor*) **2** los pocos romances conservados en manuscritos no suelen remontar sino a comienzos del siglo XVI o todo lo más a fines del siglo XV **3**, reinando ya los Reyes Católicos (es el caso de los incluidos en el *Cancionero musical de Palacio*) **4**. La posibilidad de leer romances «viejos» en cantidad suficiente para formarse una idea del género se la debemos a la revolución tecnológica que precisamente puso fin a la cultura medieval: la difusión de la imprenta. Los impresores, que en un principio aspiraron a facilitar la reproducción de códices, de grandes y lujosos libros destinados a unas minorías pan-europeas de alta cultura, descubrieron pronto las ventajas de hacer amplias tiradas dirigidas a las «masas» pertenecientes a culturas nacionales particulares, al público cada día más amplio constituido por los alfabetizados en las lenguas nacionales y los que aspiraban a serlo: de ahí que recurrieran a imprimir «pliegos sueltos» (sin encuadernar) y libritos de «faltriquera» (o de bolsillo). En España y su área cultural, impresores y libreros encontraron en el romancero una fuente casi inagotable de material literario con que inundar de «pliegos sueltos» el mercado y, una vez comprobado el éxito comercial del género, con que compilar cancionerillos de pequeño formato. Fue, por tanto, la mercantilización de la literatura la causa fundamental de que el romancero viniera a integrarse en la

literatura escrita [5]. Pero este proceso ocurre cuando la Edad Media ha llegado a su fin y, por tanto, los romances «viejos» impresos en el siglo XVI, aunque por una parte nos ayuden a conocer el género medieval del romancero, por otra nos lo ofrecen textualizado en versiones, por lo general, posmedievales.

Es cierto que, en el proceso de integrar el romancero a la literatura escrita, los impresores y libreros del siglo XVI no actuaron solos: se apoyaron en la labor anterior y simultánea de un amplio grupo de poetas profesionales dedicados a «glosar», «contrahacer», continuar e imitar romances «viejos». Esos poetas, junto con los músicos contemporáneos de ellos que acuden también a los romances «viejos» en busca de letras de «amor» (y de dolor) y de «tonos» sobre los que componer poemas nuevos o crear variaciones musicales, salvaron para nosotros una parte del romancero medieval; pero los criterios selectivos de unos y otros y su manipulación de las versiones oídas para adaptarlas a los moldes de la literatura de «cancionero» y a la música «de vihuela» deformaron, a la vez, para siempre el acervo poético romancístico de la Edad Media [6].

Aparte de la minoría de textos impresos en el siglo XVI, que remontan a versiones fechables en el siglo anterior, y de las exiguas muestras de romances medievales manuscritos, tenemos, en otros casos, como único testimonio de la difusión de un romance en la Edad Medía la cita del tema a través de un título o de un *incipit*, siendo necesario esperar a los pliegos sueltos y cancioneros del siglo XVI para hallar una versión del mismo [7].

La documentación a que podemos acudir para estudiar el romancero medieval se nos muestra, por tanto, lacunosa y deformadora. Los textos conservados a través de literatos y músicos sólo por aproximación nos permiten conocer los poemas medievales, y las citas únicamente nos ayudan a retrotraer a la Edad Medía temas documentados más tarde, no a saber su forma o contenido, y ni siquiera nos facilitan una lista aproximada del repertorio romancístico del siglo XV. Si queremos comprender la herencia literaria legada por la Edad Media a la cultura de los pueblos hispánicos a través de los romances no debemos olvidar que el romancero tuvo, a partir de su integración en la literatura escrita, una doble vida: su transmisión por la imprenta no supuso que desapareciera la transmisión y elaboración de sus creaciones a través de actos repetidos de expresión cantada y de

adquisición memorística; la recreación tradicional oral ha continuado ininterrumpidamente desde la Edad Media hasta hoy.

Estas razones, que he venido enunciando, me mueven a utilizar como ejemplo del romancero «viejo» un poema que se sitúa fuera de todos y cada uno de los siguientes grupos de romances que suelen servir de marco para el estudio del fondo medieval del romancero: los que, por ser herederos en tema y motivos de la épica española o francesa, se consideran medievales; los que cantan sucesos fechables en los siglos XIV y XV con aparente intencionalidad «noticiera»; los que, por rarísima casualidad, se documentan con anterioridad al reinado de los Reyes Católicos; los adaptados o glosados por poetas trovadorescos cuya actividad poética se desarrolla aún en la Edad Medía; los acogidos por el *Cancionero musical de Palacio*. Cualquiera de los poemas encuadrados en uno de esos grupos nos habría permitido plantear algunas, no todas las cuestiones que aquí quiero ilustrar; por otra parte, ese romance, habiendo seguramente merecido la atención de la erudición desde antiguo, me obligaría a entrar a propósito de él en discusiones con el «pasado» crítico, discusiones que no me interesa renovar.

De resultas de esa decisión, el estudio del romance elegido, el de *Espinelo*, parecerá a más de un lector como fuera de lugar en una lectura crítica de textos medievales; pero en el curso de este ensayo intentaré convencerle de que debe superar sus prejuicios.

*N*OTAS 2. LOS ROMANCES CANTADOS EN LA EDAD MEDIA Y SU INTEGRACIÓN EN LA LITERATURA ESCRITA

1 Las reunió muy exhaustivamente R. Menéndez Pidal en su *Romancero hispánico*, II (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), cap. XI, §§ 5,8 y cap. XII.

2 Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, X: *La dama y el Pastor*, I, ed. D. Catalán et al. (Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1977-1978), pp. 23-30. [De forma inesperada, ha aparecido un nuevo romance manuscrito en los años 20 del s. XV, exactamente en 1429. Se trata de un romance noticiero sobre la *Prisión del arzobispo de Zaragoza* don Alonso de Argüello, canciller de Alfonso V de Aragón (*incipit*: «Dos días de la semana quand tú quieres cavalgar», á, con la cabeza: «Arcebispe de Çaragoça cómo te avías exaltado») copiado por el notario García Gavín. El hecho comentado ocurrió el mismo año. Véase E. Marín Padilla, «*Arcebispo de Çaragoça*». *Romance castellano manuscrito del año 1429*, Zaragoza: Navarro y

Navarro, 1977.]

3 Versiones manuscritas de gran valor son, entre otras, «En Santa Águeda de Burgos», romance copiado en dos hojas intercaladas en el ms. *Eg 1875* del British Museum entre 1495 y 1510 (más bien en esta última fecha); «Castellanos y leones[es]», romance escrito entre las columnas del folio antepenúltimo vuelto de un Cancionero del siglo XV procedente de Siruela (Badajoz) en letra de comienzos del siglo XVl, y el llamado *Cancionero manuscrito del British Museum* que incluye una pluralidad de romances. [Últimamente están apareciendo nuevas versiones de romances manuscritas en el s. XV y primeros años del s. XVI: E. Marín Padilla y J. M. Pedrosa, «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*», *Revista de Literatura Medieval. Universidad de Alcalá de Henares* (en prensa) y M. de la Campa y B. García Barba, «Versiones medievales inéditas de varios romances en un *Romancerillo manuscrito fragmentario*», Medievalia (en prensa), manuscrito que incluye, entre otras, la única versión antigua conocida de *El infante cautivo* («Carcelero, por tu vida, carcelero, por piedad»).

4 *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-1 y 2: *Cancionero musical de los Reyes Católicos,* vols. 3-A y 3-B, ed. crítica de los textos por J. Romeu Figueras (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965).

5 Los «pliegos sueltos» de romances que han llegado hasta nosotros se hallan hoy, por lo general, editados en reediciones modernas (muchas veces facsimilares) de fácil consulta. Sobre la actual localización de una mayoría de ellos informa puntualmente A. Rodríguez Moñino, *Diccionario de Pliegos Poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), obra que, en adelante, llamaremos *DicARM*. Lo mismo ocurre con las principales series de romancerillos de bolsillo que, a mediados del siglo XVI, lograron dar forma al *corpus* «clásico» de romances antiguos.

6 Entre los poetas destacan Juan Rodríguez de Padrón, Diego de San Pedro, Garci Sánchez de Badajoz, Jerónimo de Pinar, Francisco de León, Nicolás Núñez, Lope de Sosa, Quesada, Francisco de Cumillas, Diego de Zamora, Luis de Peralta, Florencia Pinar, Francisco de Lora; entre los músicos Juan del Enzina, Juan de Anchieta, Francisco de La Torre, López Martínez, Millán.

7 Los romances identificados por el tema o asunto tratado y los designados por el *incipit* pueden sernos conocidos en *otras* versiones de finales del siglo XV, de principios del siglo XVI o entre 1525-1550, que, seguramente, no reproducen el texto de la versión anteriormente citada. Por ejemplo, Juan de Mena alude hacia 1444 al canto, por parte de los rústicos, de un relato sobre la muerte de Fernando IV (1312), emplazado por los caballeros que hizo despeñar en Martos; la versión que oiría Mena no sería idéntica al texto del romance que transcribe Galíndez de Carvajal (ya en el siglo XVI), recordando cómo «lo solía oyr cantar muchas vezes la Reyna Católica, enterneciéndose del agravio manifiesto que hizo don Fernando a estos cavalleros y con admiración del justo castigo con que Dios manifestó el testimonio de la verdad que dixeron»; a su vez, esta versión (que comienza «En El Caudete está el rey en ese lugar nombrado») difiere profun-

damente de la divulgada por un pliego suelto del siglo XVI (con el *incipit*: « Válasme Nuestra Señora   que dizen de la Ribera»). Otro ejemplo: Hacia 1465, el poeta Guevara, para negarle, por viejo, a un caballero el disfrute de los goces amorosos, considera, burlonamente, que debe conformarse con «los dulçores del buen anciano bevir», tales como «cantar al temple *De vos, el duque de Arjona*» o recordar la antigua historia de *Los Infantes de Lara*, sin duda, el romance noticiero (sobre un suceso de 1429) que Guevara pretendía hacer cantar al caballero Barba como pasatiempo de viejo cortesano difería sensiblemente del texto publicado en Amberes por Martín Nucio en 1550 (con el *incipit* «En Arjona estava el Duque   y el buen rey en Gibraltar»).

3. *ESPINELO*. LA VERSIÓN DE LA *FLOR DE ENAMORADOS* Y DE LA *ROSA DE AMORES*

El romance «viejo» seleccionado por mí para ilustrar la problemática de un poema medieval, *Espinelo*, no ha llegado a nosotros en un manuscrito de la Edad Media. Tampoco se documenta en los pliegos sueltos del siglo XVI conservados por generaciones de bibliófilos desde Fernando Colón († 1540) **8** hasta el duque de T'Serclaes († 1934) **9**. Ni fue, tan siquiera, acogido por los primeros antólogos del romancero «viejo» (Martín Nucio en Amberes, h. 1548 y en 1550; Esteban de Nájera en Zaragoza, en 1550-1551). La primera documentación de *Espinelo* la debemos a un curioso libro de bolsillo bilingüe castellano-catalán: el *Cancionero llamado Flor de Enamorados, sacado de diversos auctores, agora nuevamente por muy linda orden copilado* (Barcelona: Claudi Bornat, 1562)**10**.

Esta *Flor de enamorados de 1562* incluye el romance en una sección titulada «Aqui comiençan los romances muy sentidos de amores» (fols. 46-57), cuyo núcleo central lo constituyen once romances tomados de un pliego suelto: *Aqui se contienen doze Romances de amores muy sentidos*... **11** [*DicARM* 721] **12**. Aunque el pliego sólo nos es conocido en una reedición tardía («En Granada en casa de Hugo de Mena. Año de mil y quinientos y setenta»), su contenido nos asegura que es muy antiguo, de los primeros años del siglo **13**. El duodécimo romance («Por el braço de Elesponto») del pliego suelto se incluye también en la *Flor*, encabezando una nueva sección de romances («sobre hechos Romanos con el de Leandro y Hero»). Esos mismos doce romances, sin los que la *Flor de enamorados de 1562* intercala entre ellos **14** figuran incorporados al final de la *Silva de varios Romances agora nuevamente recopilados*... **15** (Barcelona: Jaime Cortey, 1561) y en esa sección final de la *Silva* «recopilada» de 1561 se publican también, una tras otra, cuatro canciones, que se incluyeron asimismo en la *Flor de enamorados de 1562* en el mismo orden **16**, pero adicionadas con otras dos (entre la tercera y la cuarta) ajenas a ella; estas canciones no figuran en el pliego suelto impreso en Granada en 1570. En vista de ello podría pensarse que la *Silva* «recopilada» habría servido de intermediaria en la transmisión de los romances desde el pliego a la *Flor* **17**; pero

nos resistimos a creerlo al observar que carece del titular de la sección arriba citado, titular incuestionablemente inspirado en el título del pliego.

La sospecha de que las relaciones entre el pliego suelto (que sirvió de prototipo al impreso por Hugo de Mena en 1570), la *Silva* «recopilada» de 1561 y la *Flor de enamorados* de 1562 no fuera lineal **18** se confirma gracias a un documento exhumado por J. Roméu i Figueras. Se trata de un privilegio concedido en 27 de enero de 1556 al librero-poeta valenciano Joan de Timoneda para imprimir, en exclusiva por seis años, un libro titulado *Flor de enamorats* **19**. El contenido del libro, tal como se describe en el privilegio, coincide con el de la *Flor de enamorados* impresa en Barcelona seis años más tarde **20**. Creo evidente que Bornat lanzó en 1562 su edición porque ese año se acababa el privilegio de Timoneda y, por lo tanto, que la edición príncipe de la *Flor de enamorados* es de 1556 y valenciana (como, por otra parte, parecía indicar su propio contenido) **21**. Esta averiguación explica que la casi totalidad de los romances incluidos en la *Flor de enamorados* de 1562 fueran reimpresos por Joan de Timoneda en sus cuatro romancerillos de bolsillo que tituló «Rosas» (1573) **22**.

Espinelo forma parte de los romances, ajenos al pliego suelto Doze romances de amores muy sentidos (y a la *Silva* «recopilada»), que intercaló la *Flor de enamorados*, y figuran igualmente en la *Rosa de amores* (Valencia, 1573) de Timoneda (en el fol. 32). Las variantes que separan el texto impreso por Timoneda en 1573 del impreso por Bornat en 1562 son retoques menores **23**. Todo parece apuntar a que la presencia del romance en uno y otro cancionerillo se deba a su inclusión en la primitiva **Flor de enamorats*, impresa en Valencia por Joan de Timoneda en 1562, y que la publicación del romance sea, por tanto, debida a la extraordinaria capacidad de Timoneda de situar en el mercado del libro antologías de textos «ligeros» que había ido compilando a base de coleccionar pliegos sueltos y, quizá también, copias manuscritas de composiciones menores varias.

Dado que el tema de *Espinelo*, como luego veremos, es común a varias obras de la literatura medieval románica, cabría pensar que Timoneda, autor de una colección de cuentos (*El Patrañuelo*) claramente conectada con la novelística italiana anterior, fuera el importador del tema y el propio autor del romance. Tal hipótesis queda desmentida por el estudio de conjunto de los romances que editó

Timoneda: los claramente compuestos por el librero valenciano («Romances propios míos») nada en común tienen con *Espinelo*; nuestro romance se agrupa, en cambio, estilísticamente con los que Timoneda tomó de fuentes impresas anteriores («por dos causas me huve de allegar a algunos Romances viejos: La una, por dar perfección a las Hystorias acometidas. La otra, por hazer verdadero aquel Refrán que dize. Allégate a buenos, y serás uno dellos») **24**. Estos romances «viejos» los reeditó Timoneda sometiéndolos previamente a corrección (más o menos profunda, según los casos) para conseguir dotarlos de la perfección literaria que consideraba imprescindible.

Más adelante iremos tropezando con otras razones que permiten desechar la posibilidad de que el romance naciera con la versión impresa en la *Flor* en 1556 o en 1652 y que nos permiten hacer remontar el romance de *Espinelo* a tiempos medievales. Pero antes es preciso que conozcamos la estructura del romance en el texto publicado en la segunda mitad del siglo XVI.

NOTAS 3. *ESPINELO*. LA VERSIÓN DE LA *FLOR DE ENAMORADOS* Y DE LA *ROSA DE AMORES*

8 Véase A. Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina. Estudio bibliográfico* (Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California, 1976).

9 D. Catalán, «Los pliegos sueltos perdidos del Duque de T'Serclaes», *Homenaje a A. Galmés de Fuentes* (Oviedo) [III. Oviedo-Madrid: Universidad de Oviedo y Editorial Gredos, 1987, pp. 361-376].

10 Utilizo una fotografía de la ed. de 1562; pero puede leerse en una buena reedición moderna de A. Rodríguez Moñino y D. Devoto (Valencia: Castalia, 1954).

11 El título del pliego suelto continúa: *El I de Pyramo y Tisbe. El II de Policena. El IIl de Eneas. El IIII del Conde Lombardo. El V de don Rodrigo y del infante Troco y de Moriana y de Leandro, para cantar y tañer con vihuela.*

12 Utilizo esta sigla para referirme al catálogo de A. Rodríguez Moñino, cit., en n. 5.

13 La mayoría de los romances que contiene son típicamente trovadorescos (de tema clásico: 1, 2, 3, 7, 12, o amatorio: 6, 8, 9, 10). Abundan los de rima consonante (1: -*ados*; 2: -*erta*; 8: -*ado*; 10: *ía*; 12: - *ando*) o casi perfecta (6: -ando, con una rima en -*alto*; 9: -in, con las dos rimas finales en -*ir*), según era costumbre entre los primeros poetas introductores del género en la poesía cancioneril.

De los tres romances tradicionales que incluye, el de *Amores trata Rodrigo* deriva de la novela histórico-caballeresca de Pedro del Corral llamada *Crónica sarracina* (h. 1430; hay ed. de 1499), y el *Moriana* mantiene la arcaica -*e* paragógica. Son textos, todos ellos, del siglo XV.

14 Entre 1-4 (fols. 46-49) y 5 (fols. 50-50v), dos romances; entre 5 (fol. 50v) y 6-11 (fols. 53-57), otros dos romances, y detrás de 11 (fol. 57), un romance.

15 El título completo sigue: *...recopilados, los mejores romances de los tres libros de la Silva, y añadidas ciertas canciones y chistes nuevos*. Hay reedición moderna de A. Rodríguez Moñino (Valencia: Castalia, 1953).

16 Son las que comienzan: «Si libres alcé mis ojos» (fol. 25v), «Madre, por el cavallero» (f. 26v), «Las grandes passiones mías» («Villancico», f. 27) y «A este pobre romero» («Otro villancico», f. 28v).

17 Según creyeron los editores modernos de la *Flor*: «Repasando las *Silvas* y el *Cancionero* s.a., solamente encontramos impresos en ellos trece, de los cuales doce proceden de la *Silva* impresa el año inmediato anterior en la misma ciudad y por Jaime Cortey. Es tan segura esta procedencia que en ninguna otra edición de las *Silvas* o *Cancioneros* hallamos nueve de ellos» (pp. XXI-XXII). La deducción tropieza con una grave dificultad: ¿qué pudo inducir al editor de la *Flor* de 1562 a interesarse únicamente por los romances añadidos por la *Silva* de 1561, dejando de lado todos los restantes que el cancionerillo de 1561 incluía?

18 Como alternativa a lo propuesto por los editores modernos de la *Flor* cabe sugerir que el *pliego original de *Doze romances de amores muy sentidos* incluyese los poemas líricos y fuese independientemente utilizado, como fuente, por el pliego de Granada, por la *Silva* «recopilada» y por la *Flor de enamorados*. Hugo de Mena (1570) pudo cercenar la parte lírica, considerándola obsoleta, la Silva de 1561 omitir el titular («de amores muy sentidos») y la Flor de 1562 enriquecer la sección de «romances muy sentidos de amores» con otros textos que tenía a mano.

19 *Joan de Timoneda i la «Flor de enamorados», cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica*. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972 en l'acte de recepció pública de Josep Romeu i Figueras... (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 1972). Reproduce fotográficamente el privilegio J. Fuster, en su edición de la sección catalana de la *Flor*: Joan Timoneda, *Flor d'Enamorats* (Valencia: Clásics Albatros, 1973), pp. 114-115.

20 El libro «repartit en dos volúmenes, ço és, en primera e segona part» estaba formado por obras varias: «cançons, vilancicos, romanços, chistes, endechas, lamentacions, epistoles, sonetos, comèdies, representacions de vàries històries, aci no contengudes». Timoneda había obtenido anteriormente (30 jul. 1553) el derecho de someter a los jueces competentes «ciertas obras, assí de coplas, como de romançes y chistes, comedias, farsas, auctos de Sagrada Scriptura, y otras obras de varias historias» con vistas a que le autorizaran su edición (A. Rodríguez Moñino, *Pliegos poéticos... del Marqués de Morbecq*, Madrid, 1962, pp. 79-80); los documentos eran conocidos

desde 1927 en que los publicó L. Fullana.

21 Según demuestra cumplidamente Romeu i Figueras, en el discurso citado, y confirma Joan Fuster, en el excelente prólogo que encabeza su edición parcial de la *Flor*.

22 Sólo excluyó, según mis confrontaciones, cuatro romances de un total de veintiocho. Utilizo una fotocopia de la ed. de 1573 de las «Rosas»; pero pueden consultarse en la reedición moderna de A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, *Rosas de Romances por Juan de Timoneda* (Valencia, 1573) (Valencia: Castalia, 1963).

23 Variantes no ortográficas (cito primero la *Flor* y detrás la *Rosa*): 3*b* son de una o. fina ~ eran de o. muy rica; 5*a* ponen ~ tiene; 5*b* s. es de ~ s. de; 6*a* tiene ~ assiste; 6*b* su querida ~ su amiga; 12*a* contassedesme E. ~ contasses me tu E.; 12*b* contassedesme tu ~ contasses me la tu; 15*a* mi madre con s. p.. ~ mi padre con s. p.; 15*b* Francia toda ~ toda Francia; 16*b* una 1. hecha teñia ~ una l. introduzia; 17*a* la m. q. ~ que m. q.; 20*a* su v. ~ mi v.; 23*b* que sabía n. ~ sabía en n.; 28-29 b. e. t. / que mas segura sería // y pongas tambien en ella / m. o. y j. ≈ b. e. t. / con m. o. y j.; 30*b* criarse lo~ criarlo 31*a* a mi ~ en mi; 33*b* la fauor ~ el furor; 34*b* espina ~ Espino; 38*a* tiene ~ tenía.

24 Según explica Timoneda, al frente de sus «Rosas», en la «Epístola al Lector».

4. «MENSAJE» Y «FÁBULA» DE *ESPINELO* EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI

Los romances, al igual que otras narraciones en que se expresa artísticamente la cultura de los pueblos, simulan vida para representar y someter indirectamente a reflexión crítica fragmentos de los sistemas social e ideológico del referente. No siempre, sin embargo, ofrecen el mensaje tan claro y simple como *Espinelo*, donde la narración tiene el innegable propósito de denunciar la falsedad de una creencia:

> Un parto doble no presupone que la mujer haya sido fecundada por dos hombres.

Sobre este núcleo argumental se construye la fábula de *Espinelo*, echando mano de una sucesión de *motivos narrativos* típicamente «folklóricos», esto es, pertenecientes al «léxico» narrativo tradicional:

a) ley injusta transgredida por el mismo (o por alguien amado por el mismo) que la promulgó;
b) recurso a un consejero de otra religión (esto es, «infiel», no vinculado a los códigos vigentes en la sociedad dominante local);
c) ardid para deshacerse de una persona sin matarla;
d) abandono de un niño acompañado de joyas que induzcan a criarlo y que evidencien su alto origen;
e) construcción de un artilugio capaz de flotar en las aguas;
f) niño de origen ciudadano criado en la naturaleza salvaje;
g) niño de origen encumbrado salvado y criado por un(os) padre(s) adoptivo(s) humilde(s);
h) recuperación del estado social a que por naturaleza se pertenece.

5. «FÁBULA» E «INTRIGA» DE ESPINELO EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI

Pero este «cuento», tan tópico desde un punto de vista folklórico, aparece narrado en el romance con extraordinaria maestría.

Si el relato hubiera seguido el orden causal de los sucesos cardinales que, apoyándose en el discurrir natural del tiempo, forman la *fábula*, tendríamos la siguiente cadena secuencial (entendiendo por *secuencia* una unidad narrativa constituida por la representación de un conjunto de sucesos o un suceso único que, al cumplirse, modifican sustancialmente la interrelación de las *dramatis personae*, dando lugar a una situación de relato nueva):

1. La reina (*R*-) <+ forastera> introduce en el reino una ley que condena a muerte, por adúltera, a la mujer que tenga más de un hijo en un solo parto.
2. Dios (*D*) decreta que engendre mellizos (*R*’ y *R*’*bis*) la propia *R*-.
3. *R*-busca ayuda en una confidente <+ de otra ley> (*Af*).
4. *Af* proporciona un ardid oçultatorio a *R*-.
5. *R*- se deshace ocultamente de uno de sus hijos (*R*’*bis*), alejándolo y abandonándolo a la Fortuna (*F*) <+ con signos indicadores de su nobleza>.
6. *F* (= *D*) conduce a *R’bis* a una tierra inhóspita, donde inicia una vida sin nombre (*N*).
7. *N* es llevado a la corte ante el rey <+ de otra ley> (*Rf*’).
8. *Rf* adopta a *N* y lo hace su heredero (*Rf*’).
9. *Rf*’ » acaba su vida hecho rey <+ de un imperio de otra ley>; y, al ver llegada su hora, aclara que la realeza le corresponde por naturaleza (*Rf*’ = *R’bis*)

Pero la *intriga* del romance, la exposición artística mediante una representación particularizada (entre las varías posibles) de lo significado por la *fábula*, rompe

completamente con el «orden natural» expositivo, iniciando sólo la narración cuando la biografía del héroe se está acabando, cuando el «niño» está en la antesala de la muerte y hace memoria de su «afortunada» vida. Mediante el recurso a la «narración dentro de la narración» y sugiriendo al oyente otros datos contextuales a través de meros *indicios*, el romance de *Espinelo*, tal como nos lo da a conocer la versión del siglo XVI, consigue presentarnos la totalidad de la *fábula* «sincopada» en una sola escena dramática que une la cuna a la sepultura.

Veamos el texto (aprovechando la presentación para subrayar algunas de sus características).

1 Muy malo estava Espinelo,   en una cama yazía.

Desde el primer momento el nombre del protagonista suscita nuestro interés. El personaje, en vez de llevar nombre propio, aparece designado por un nombre con un contenido semántico: el fitónimo (Espinelo) como cualquier «mote» o «alias» de carácter descriptivo, apunta a unas connotaciones a través del nombre común que constituye su base y de las cualidades que sugiere el objeto designado (en nuestro caso «el espino», una planta agreste, esteparia). El resto del verso constituye un *informe* (Espinelo está muy grave); *informe* que va a contrastar con lo que inmediatamente sigue, pues el poema, lejos de interesarse en la enfermedad del héroe, se detiene en describir pormenorizadamente el lujo, molicie y voluptuosidad que rodea al enfermo:

2 Los bancos eran de oro,   las tablas de plata fina,
los colchones en que duerme,   son de una olanda fina,
4 las sávanas que le cubren   en el agua no se vían,
la colcha qu'en cima ponen   sembrada es de perlería.
6 A su cabecera tiene   Mataleona su querida,
con las plumas d'un pavón   la su cara le resfría.

La gravedad de Espinelo, el sudor febril que Mataleona trata de refrescar con su abanico de plumas de pavo real, apenas cuenta ante la regia suntuosidad en que «vive» el moribundo. Su «estado» social recubre y encubre el desdichado estado en que se halla, proyectando una imagen de riqueza y de poder que es considerada digna de envidia:

8 Estando en este solaz,   tal demanda le hazla:

— Espinelo, Espinelo   ¡cómo nasciste en buen día!
10 ¡El día que tú nasciste   la luna estava crescida,
que ní punto le falta[v]a,   ní punto le fallescía!
12 Contássedesme, Espinelo,   contássedesme tu vida.
— Yo te la diré, señora,   con amor y cortesía.

Aunque Espinelo dialoga con su amante, Mataleona no deja de ser una figura puramente decorativa. El diálogo es un recurso «discursivo» para introducir la revelación mediante la cual Espinelo pondrá fin al misterio de su «ser»; y las palabras de esa su «querida» (aunque se nos presenten en la escena como una *captatio benevolentiae*) constituyen otro *indicio* de que el lujo oriental que envuelve a ese personaje que lleva el curioso nombre de «Espinelo» no es normal, pues incluso para aquellos que le rodean parece debido a un capricho de la Fortuna.

Estos trece primeros versos del romance están, pues, dedicados a establecer el escenario en que va a desarrollarse la acción; tienen como finalidad «adjetivar» la situación inicial del personaje protagonista:

> Espinelo, que gozaba de una vida suntuosa (vv. 2-5) y voluptuosa (vv. 6-71), viéndose gravemente enfermo (v. 1), accede (vv. 8-13) a revelar la afortunada historia de su vida (vv. 9-12).

Pero la acción que sigue vendrá a reducirse, como es normal en los romances que dramatizan un testamento o última voluntad de un personaje, a un «decir». En este caso, a un decir rememorativo.

Espinelo, según sus palabras, fue hijo de reyes:

14 Mi padre era de Francia,   mi madre de Lombardía;
mi padre, con su poder,   a Francia toda regía.

Pero la reina su madre introdujo en el reino de su padre una ley injusta (el castigo de toda mujer que tenga un parto doble), basada en un prejuicio (la creencia de que son hijos de padres diferentes):

16 mi madre, como señora,   una ley hecha te[n]ía,
la muger que dos pariesse   de un parto y en un día,
18 que la den por alevosa   y la quemen por justicia
o la echen en la mar,   porque adulterado havía.

Esa ley le acarreó el castigo divino:

20 Quiso Dios y su ventura qu’ ella dos hijos paría
de un parto y en una hora, que por deshonrra tenía.

Por lo que, temerosa de su suerte, buscó la ayuda de una confidente infiel:

22 Fuérase a tomar consejo, con tan loca fantasía,
a una cativa mora que sabía nigromancía:
24 — ¿Qué m’ aconsejas tú, mora, por salvar la honrra mía? —

La confidente le proporcionó un subterfugio para escapar de su angustiada situación:

Respondiérale: — Señora, yo de parescer sería
26 que tomasses a tu hijo, el que se te antojaría
y lo eches en la mar en una arca de valía,
28 bien embetumada toda, que más segura sería,
y pongas también en ella mucho oro y joyería
30 porque quien al niño hallasse de criárselo holgaría. —

La víctima elegida fue el protagonista, a quien la Fortuna encaminó hacia tierras extrañas:

Cayera la suerte a mí y en la gran mar me ponía;
32 la qual, estando muy brava, arrebatado me havía
y púsome en tierra firme con la favor que traya.

Allí, como un producto maravilloso de la naturaleza selvática, fue recogido por unos navegantes:

34 a la sombra de una mata que por nombre espina havía,
que por esso me pusieron d’Espinelo nombradía.
36 Marineros, navegando, hallaron me en aquel día.

y, por lo mismo, llevado en presente al Sultán:

37 Llevaron me a presentar al gran Soldán de Suría.

El Sultán lo adoptó como hijo:

38 El Soldán no tiene hijo, por su hijo me tenía.

y como sucesor:

39 El Soldán agora es muer[t]o, yo por el Soldán regía.

Con lo que la «narración en la narración» vuelve a situarnos en el tiempo en que se abrió el relato.

6. EL «MODELO NARRATIVO» DE *ESPINELO* EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI. DESEQUILIBRIO ESTRUCTURAL

Las *fábulas* del romancero, tan vinculadas siempre al mundo real a través de la simulación de comportamientos humanos, articulan sus mensajes, más o menos unitarios y unívocos, mediante el recurso a *modelos* de estructuración narrativa en que el «ser» y el «hacer» de las *dramatis personae* aparecen despojados de su particularismo histórico y quedan reducidos a meras «funciones», a procesos que afectan a un conjunto de «actantes» desemantizados. El romance de *Espinelo* responde a líneas arquitectónicas bien claras y universales:

1. TABÚ (particularizado fabulísticamente en: un parto doble o múltiple denuncia cohabitación con más de un varón).
2. TRANSGRESIÓN DEL TABÚ (particularizado en: parto doble).
3. OCULTACIÓN (particularizado en: intento de supresión del mellizo-bis).
4. DESTIERRO (particularizado en: expatriación del mellizo-bis).
5. TRANSFORMACIÓN (particularizado en: de hijo de rey, a «hijo» de un espino).
6. RE-TRANSFORMACIÓN (particularizado en: de «hijo» de un espino, a heredero de un rey).
7. REVELACIÓN DE LO OCULTADO (particularizado en: revelación de la identidad del «hijo» del espino).
8. INVALIDACIÓN DEL TABÚ (particularizado en: la venturosa ascensión a rey del niño abandonado es prueba de que el mellizo-bis era también hijo de rey y no de otro padre).

Al así descarnar el relato, se nos hace patente un cierto desequilibrio en la construcción. Se echan en ella de menos la corrección del DESTIERRO mediante una REPATRIACIÓN, así como la REPARACIÓN PÚBLICA que sanearía el reino de origen, corrompido por una combinación de males (TABÚ-TRANSGRESIÓN-OCULTACIÓN-DESTIERRO). La lección moral es patente para los «oyentes» del

relato, tanto para los súbditos del Sultán como para nosotros los destinatarios del romance; pero la lección no llega ni a los reyes ni a los súbditos del reino oprimido por aquella ley moral antinatural.

Antes de ahondar en esta cuestión, conviene que nos detengamos a comentar el romance en el nivel sémico que lo define y separa de otros géneros narrativos, aquel en que la *intriga* deja de ser el significante o plano expresivo de la *fábula* y funciona como contenido de un discurso.

7. EL «DISCURSO» DE *ESPINELO* EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI. ANOMALÍAS PROSÓDICAS

Nuestro «documento» nos ofrece un romance que responde a las esenciales características del género. Se trata de una narración, cuya *intriga* se nos manifiesta en un discurso doblemente articulado; prosódicamente y dramáticamente.

Una rima «pobre» (asonante), en este caso *í.a,* fragmenta en unidades rítmicas toda la narración, agrupando de dos en dos las sub-unidades constituidas por los versos octosílabo:

<Muy malo estaba Espinelo,   >en una cama yazía
< Los bancos eran de oro,   >las tablas de plata fina

Las construcciones sintácticas en que se organiza la sustancia lingüística se adecuan, en general, a esas unidades rítmicas, según es norma en el romancero de tradición oral. Sin embargo, un examen más atento de la prosodia del texto publicado por los cancionerillos del siglo XVI nos permite descubrir algunas curiosas anomalías.

La frecuencia con que aparecen voces asonantadas en *ó.a* al final de los octosílabos impares, esto es, sin rima (o primeros hemistiquios de los dieciseisílabos) del texto impreso en el siglo XVI resulta inexplicable como fruto de la casualidad. *Señora* (16*a*), *alevosa* (18*a*), *hora* (21*a*), *mora* (23*a*), *señora* (25*a*), *toda* (28*a*), constituyen una significativa lista, reforzada por la presencia, en interior de verso, de toda (15*b*), *deshonra* (21*b*), *loca* (22*b*), *honra* (24*b*), *sombra* (34*a*) que nos hace sospechar que el monorrimo *í.a* ha sido, en algún momento, generalizado a costa de una serie en *ó.a*, de la que esas voces (o, al menos una mayoría de ellas) serían reliquias. Ello no es de extrañar, pues la reducción de romances con más de una serie asonántica, o con una estructura estrófica o paralelística, a romances monorrimos es algo frecuente en el romancero español, tanto por obra de la tradición oral, como por intervención de literatos y editores.

Llaman también la atención en la prosodia de *Espinelo* las abundantes excepciones a la autonomía semántica de cada verso dieciseisílabo (8 + 8),

autonomía propia de los romances elaborados (o reelaborados) a través de una larga tradícionalidad oral. Por ejemplo, en los vv. 17-19 ó en los vv. 20-21; o en los vv. 25-30 ó en los vv. 31-35. Estas excepciones, subrayadas por el empleo de nexos (*que... por que; que... de... que; que... el que... que... porque; la qual... que... que...*; etc.) impropios de la poesía de tradición oral, dan al romance un cierto colorido lingüístico «erudito» y levantan la sospecha de que el editor (o su fuente) manipuló el romance «viejo» que incluyó en su cancionerillo, probablemente al tiempo que trató de eliminar el asonante *ó.a* del relato puesto en boca de Espinelo.

8. EL «DISCURSO» DE *ESPINELO* EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI. LENGUAJE FIGURATIVO

A pesar de ese tinte semierudito de la prosodia de *Espinelo*, el romance se identifica con los del romancero «viejo» y con los del tradicional moderno en su modo de representación dramático y en el lenguaje figurativo utilizado para actualizar los sucesos de la intriga.

En Espinelo, frente a los romances «eruditos» más apartados de los modelos del romancero «viejo», el relato transforma ante nuestra vista un antes en un después; reactualiza el discurrir del tiempo. Aunque no haya otra acción que el «decir» de Espinelo, que la revelación de su identidad, los oyentes asistimos como espectadores al acto final de la vida del protagonista. La cuidadosa escenificación con que comienza el romance, seguida del diálogo entre Mataleona y el Sultán advenedizo consiguen plenamente hacer visible a nuestros ojos el suceso narrado, hacer que lo consideremos como acaeciendo en el presente.

Para lograr esa presentación dramática del acto de la confesión de Espinelo, el romance utiliza, según es habitual en el romancero de tipo tradicional, un lenguaje figurativo cuyo tropo principal es lo que suele llamarse *fórmula*. Las *fórmulas* son «figuras», «dicen» algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión formularia (o formulaica, si aceptamos el anglicismo) no pueda desecharse como impertinente, pues tiene generalmente cabida en una visualización realista de la *intriga*, para el desarrollo de ésta lo que importa es la significación esencial, «lexicalizada», de esa expresión. La *fórmula* coincide con la sinécdoque en designar mediante una representación restringida, concreta, algo de más amplia o abstracta realidad. En ello estriba, precisamente, su importancia para el modo dramático, pues toda escenificación consiste en seleccionar una particular representación entre las varias que pueden hacer llegar a los sentidos del oyente el contenido que interesa comunicar.

Por ejemplo, la descripción de la cama de Espinelo (vv. 2-5) acumula enfáticamente *indicios* del lujo que caracteriza su vida presente, aludiendo a hechos

cuyo significado literal no importa para la *intriga* (ni el colchón, ni las sábanas, ni la colcha son parte de ella). La *fórmula* consistente en describir una cama de lujo regio (con su valor indicial para la reconstrucción de la *fábula*) es un material de *discurso* que pueden utilizar otras *fábulas* del romancero para constituir elementos de *intriga* que nada tienen que ver con *Espinelo*. Así en *Tarquino y Lucrecia*, mientras la versión erudita del siglo XVI informaba de cómo la matrona acoge al rey, enunciando:

quando en su casa lo vido   como a rey le aposentava,

las versiones orales modernas de Oriente escenifican el dato con el verso:

le metió gallina en cena,   cama de oro en que se echara,

las portuguesas amplían esa escena ligeramente:

ela virou para dentro,   boa mesa aparelhada;
se boa era a mesa   muito melhor era a cama;
accendeu-lhe doze tochas,   poz-lhe seis de cada banda,

y las marroquíes se complacen en acumular detalles a la descripción:

púsole silleta de oro   con sus cruzes esmaltadas,
púsole mesa de gozne   con los sus clavos de plata,
púsole a comer gallina,   muchos pavones y pavas,
púsole a comer pan blanco   y a beber vino sin agua;
con un negro de los suyos   mándale hazer la cama:
púsole catre de oro,   las tablas de fina plata,
púsole cinco almadraques,   sábanas de fina holanda,
púsole cinco almohadas,   cobertor de fina grana;
siete damas a sus píes,   otras tantas le demandan,

descripción que, en lo relativo a la cama, maneja obviamente la misma *fórmula* que *Espinelo* (cfr. adelante § 10). Sin embargo, en *Tarquino y Lucrecia*, la tradición marroquí, portuguesa y oriental (recurriendo a la escenificación) y la versión del siglo XVI (en que el dato de intriga no se ofrece dramáticamente visualizado), dicen siempre lo mismo: «*Y* (= Lucrecia) dispensa a *R* (= Tarquino) una acogida regia». Incluso las damas que cuidan del rey en las versiones marroquíes de *Tarquino y Lucrecia* son claramente una realidad vicaria, no pueden incluirse entre las *dramatis personae*. Lo mismo ocurre en *Espinelo* con la Mataleona que endulza las horas del sultán, postrado en la cama, abanicándole con las plumas de pavo real (vv.

6-7); evidentemente no es parte integrante de la *intriga*.

La comunicabilidad de las *fórmulas* discursivas a *intrigas* muy discordantes tiene un excelente ejemplo en los siguientes versos recogidos en la tradición oral moderna de La Codoñera (Teruel):

> ¡Oh quién pudiera heredar   la cama que ella dormía!
> Los pilones eran de oro,   las tablas de plata fina,
> los colchones de plumaje   de pavos y cardelinas,
> la manta que ella se cubre   bordada con sedas finas;
> en la cabecera tiene   el galán que más estima,
> recostado en un bufete   y sentado en una silla,
> con una pluma en la mano   que de pavo parecía.

Estos versos forman parte de un romance de ronda. En él la cama suntuosa sirve como *indicio* de lo muy deseable que es la moza rondada. Al feminizar al ocupante de esa cama, la Mataleona de turno se convierte en «el galán que más estima», y, con ágil modernización de la escena, se retiene en el nuevo contexto la esencial significación de la presencia de ese personaje ornamental, poniéndole al servicio de la dama como secretario privado, sin quitarle, siquiera, la pluma de pavón de la mano (aunque la pluma se trasmute, de abanico, en utensilio para escribir).

Las fórmulas, al pertenecer al lenguaje figurativo, se sitúan en un nivel sémico distinto que los motivos de intriga formulaicos, por lo que conviene mantener bien clara su distinción.

Así, por ejemplo, el dieciseisílabo de Espinelo

> El día que tú naciste   la luna estava crescida

dice literalmente que el nacimiento de Espinelo ocurrió en un plenilunio; el verso siguiente lo enfatiza:

> que ni punto le faltava,   ni punto le fallescía.

Esta afirmación puesta en boca de Mataleona no pertenece a la intriga del romance. La fórmula viene a concretar, recurriendo a un fenómeno particular de la naturaleza, la información de que Espinelo «nació bajo un signo favorable» (y nada nuevo añade, por tanto, a lo expresado por el octosílabo precedente: «¡cómo nasciste en buen día!»). La misma fórmula aparece en el romance de *Abenámar* en la versión del Cancionero de romances de Amberes, 1550 **[25]**

quando tu nasciste, Moro,   la luna estava crecida,
y la mar estava en calma,   viento no la rebullía.

Pero el significado de la *fórmula*, «Nacimiento bajo un signo favorable», es, a su vez, un *motivo* tradicional, una unidad identificable al segmentar la *intriga* de *fábulas* varias. Su carácter de significante (y no de significado), en este nuevo nivel de organización sémica, es lo que permite al *motivo* funcionar como indicio anticipador de la peripecia total que constituye la *fábula* de *Espinelo*. Función que, claro está, podrían asumir otras señales favorables que nada tengan en común con el signo de la luna llena.

NOTAS 8. EL «DISCURSO» DE *ESPINELO* EN LA VERSIÓN DEL SIGLO XVI. LENGUAJE FIGURATIVO

25 La *fórmula* no figura (ni tampoco el motivo) en la versión publicada en la edición sin año del mismo *Cancionero de romances* de Amberes, donde el romance comenzaba «Abenámar, Abenámar   moro de la morería» (de resultas también es extraña al texto publicado por Timoneda en su *Rosa española*, fol. 57, que procede de esa edición sin año). La nueva versión, con interpolaciones, del Cancionero de romances de 1550 comienza «Por Guadalquivir arriba   el buen rey don Juan camina» (por lo que A. Rodríguez Moñino afirmó, con ligereza, que esa edición de 1550 suprimía el romance de *Abenámar*); este *incipit* recuerda al de la versión incluida en un pliego suelto (*DicARM* 736) «Passeava s'el rey don Juan por Guadalquivil arriba»; sin embargo, la versión del pliego tampoco incluye nuestra fórmula. Sólo reaparece en el texto divulgado por Ginés Pérez de Hita (1595).

9. LA TRANSMISIÓN DEL ROMANCE POR VÍA ESCRITA Y POR VÍA ORAL

La *Flor de enamorados* (de 1562) y la *Rosa de amores* (de 1573) garantizaron el conocimiento del romance de *Espinelo* por el amplio público que, durante generaciones, siguió comprando y leyendo los cancionerillos de bolsillo. El éxito de la *Flor de enamorados* en el siglo XVII es espectacular: se conservan ejemplares de ediciones barcelonesas de 1601, 1608, 1612, 1626, 1645 y 1681.

Gracias a los cancionerillos amorosos fue también conocido de los grandes editores del romancero a mediados del siglo pasado: Agustín Durán, basándose en ambos cancioneros lo reprodujo, con retoques personales, en su *Romancero general* (Madrid, 1849), núm. 325, y Fernando José Wolf y Conrado Hofmann en su *Primavera y Flor de Romances* (Berlín, 1856), núm.152.

Como en el caso de una mayoría de romances «viejos», la imprenta del siglo XVI consiguió, en el de *Espinelo*, fijar el romance, al ofrecérnoslo en forma escrita. Para la «literatura» española «el poema *Espinelo*» se identifica, sin más, con el «texto *Espinelo*» incluido en los cancionerillos sobre temas amorosos del siglo XVI. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con los productores-consumidores («artesanos») del «poema-canción *Espinelo*». La publicación del romance en un texto en letras de molde no impidió que *Espinelo* continuara existiendo en la memoria de las gentes y se propagara por vía oral en los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX, hasta hacer posible que en nuestro siglo los exploradores de la tradición lo hayan recogido de memorias populares en Tánger y Tetuán (*Marruecos*), en Monastir (Macedonia, *Yugoslavia*) [26], en Tolilla, Figueruela de Abajo, Figueruela de Arriba, Tola y Las Torres de Aliste (Aliste, *Zamora*), en San Pedro de la Viña (Vídriales, *Zamora*) [y en Villafruela (Lerma, *Burgos*)]. Es de notar que, salvo una versión zamorana de 1910, todas las de la Península Ibérica nos son conocidas gracias a la más reciente investigación de campo llevada a cabo por el «Seminario Menéndez Pidal» en la década de los 80 [27]. Como es de rigor en un poema de tradición oral, el «poema-canción *Espinelo*», así transcrito de generación en generación, es una estructura «abierta», tanto en sus significantes como en sus significados. Pero la apertura del

romance, en una pluralidad de niveles de organización del relato, no supone que su esencial unidad como poema esté amenazada.

NOTAS 9. LA TRANSMISIÓN DEL ROMANCE POR VÍA ESCRITA Y POR VÍA ORAL

26 Es el romance núm. 104 del *Catálogo del romancero judeo-español* de R. Menéndez Pidal. Las versiones de Marruecos se hallan, en su mayor parte, inéditas. Fueron recogidas por José Benoliel (1904-1906), Eduardo Silvela (1905-1906), Manuel Manrique de Lara (1916: 7 versiones), Diego Catalán (1948). Las describe S. G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez-Pidal*, I (Madrid: Seminario Menéndez Pida!, 1978), pp. 256-257 (núms. G1.1-10) y publica la última en el vol. III, p. 16 (núm. 8B). Armistead y J. H. Silverman dieron a conocer una versión recogida por A. Castro: «Un aspecto desatendido de la obra de Américo Castro», *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, eds. P. Laín y A. Amorós (Madrid: Taurus, 1971), pp. 189-190. Recientemente, Oro A. Librowicz ha publicado otros textos marroquíes en *La Coronica* (1982). La versión de Monastir la editaron Armistead y Silverman en «Rare Judeo-Spanish Ballads from Monastir (Yugoslavia) Collected by Max A. Lucía», *American Sephardi* VII-VIII (1975), pp. 55-56 (romance núm. 4).

27 La versión de Tolilla fue recogida en 1910 por T. Navarro Tomás. Las restantes zamoranas se deben a la encuesta colectiva que organicé con el «Seminario Menéndez Pidal» como parte del «Segundo Cursillo Teórico-práctico de Investigación sobre el Romancero Oral»: gracias al manual de encuestas elaborado de antemano, que incluía la versión de Tolilla, los equipos de investigadores del «Seminario», que recorrieron Aliste, buscaron con ahínco nuevas versiones de *Espinelo*, hallando el romance de nuevo en Tola (Ana Valenciano, Koldo Biguri, Michelle Débax y Salvador Rebés: 5-VII-81), en Nuez (en versión de Figueruela de Arriba: J. Antonio Cid, K. Biguri, M. Débax y Ana Vian: 6-VII-81) y en Figueruela de Arriba, Figueruela de Abajo y Torres de Aliste (Francisco Mendoza, Juana Agüero, José A. Blanco y María José Kerejeta: 11-VII-81). Más inesperadamente, J. A. Cid, J. Agüero, Ana Pelegrín e Isabel Ruiz lo encontraron, lejos de Aliste, en Vidriales (S. Pedro de la Viña, 10-VII-81). [En fecha posterior, el 11-VII-84, en el curso de otra encuesta del «Seminario Menéndez Pidal», otro equipo (Bárbara Fernández, Jon Juaristi, Suzanne Petersen y Ana Valenciano) recogió el romance, fuera de Zamora, en Villafruela (p.j. Lerma), en la provincia de Burgos, cantado por Balbina v Lucía Mate (de 69 y 75 a.)].

10. EL ROMANCE ORAL MODERNO. SU PROSODIA

El estudio de la tradición oral moderna en conjunto resulta revelador. Nuestra sospecha de que algunos rasgos prosódicos de la versión publicada en el siglo XVI se debían a la manipulación de un literato, que transformó un romance «viejo» anterior, se confirman plenamente. En las varias áreas en que aún se canta el romance, una mayoría de las versiones mantiene, con mayor o menor regularidad, rimas en *ó.a* (en los versos pares, por supuesto) a lo largo de todo el relato que Espinelo hace de su vida:

> señora (Vidriales); emperadora (Vidriales) ~ poderosa (Aliste) ~ temerosa (Marruecos); pecadora (Vidriales); hora (Vidriales); soberbiosa (Vidriales); ahora (Vidriales, Aliste); dichosa (Vidriales); alevosa (~ possa ~ deligdosa ~ disforzosa) (Vidriales, Aliste, [Lerma], Marruecos, Oriente); cosa (Vidriales, Aliste, [Lerma], Marruecos); deshonra (Oriente, [Lerma]) ~ copla (Vídriales), ~ cosa (Marruecos); ahora (Oriente); persona (Vidriales); mora (Aliste); traidora (Aliste); redoma (Aliste, Marruecos); honda (~ onda) (Oriente, Marruecos, Aliste, Vidriales); hora ([Lerma], Oriente); solombra (Vidriales) ~ redonda (Aliste); deshonra (Vidriales, Aliste, [Lerma], Marruecos, Oriente); [pescadora (Lerma)].

Estas voces en rima coinciden en muchos casos con las voces en *ó.a* detectadas en los octosílabos impares o en interior de verso en el texto del siglo XVI.

Compárense, por ejemplo, los versos del texto impreso en la *Flor de enamorados*:

> ...la muger que dos pariesse,   de un parto y en un día,
> que la den por alevosa   y la quemen por justicia
> o la echen en la mar,   porque adulterado havía.
> Quiso Dios y su ventura   qu'ella dos hijos paría,
> de un parto y en un *hora*,   que por *deshonrra* tenía,

con aquellos que conservan varías versiones de la tradición oral:

...que mujer que dos pariese   la tengan por alevosa,
que duerme con dos maridos,   no puede ser otra cosa.
Quiso Dios y la Fortuna   en ella cayó la *deshonra*,
me parió a mí y al otro   los dos juntos en un hora.

Por otra parte, como puede verse en este ejemplo, al tratar de imponer el monorrimo *í. a*, el arreglador del texto antiguo, que era al parecer un literato (pues la tradición oral habría operado de otra manera), complicó algo la sintaxis, enlazando varios dieciseisílabos de una forma más trabada. Lo mismo ocurre cuando toda huella de las antiguas voces en rima ha desaparecido. El consejo de la mora:

Respondiérale: — Señora,   yo de parescer sería
que tomasses a tu hijo,   el que se te antojaría,
y lo eches en la mar   en una arca de valía,

contrasta con el que ofrecen las versiones modernas:

El consejo que le dio   aquella perra traidora
que hiciera una caja,   a modo de una redoma,
y me metiesse a mí dentro   y me echase a la mar honda.

11. LA «FÁBULA» ANTE EL ANÁLISIS COMPARATISTA

Confirmada la sospecha de que el discurso de la versión del siglo XVI constituye una variación de un *discurso* tradicional, que preexistió, coexistió y siguió existiendo con independencia respecto a la difusión impresa del romance, interesa someter también a análisis crítico la *fábula* de la versión «literaria».

El relato impreso en el siglo XVI ofrece algunos puntos débiles en su cadena causal de sucesos cardinales y en los *motivos* que la integran.

El más llamativo lo constituye, sin duda, el desenlace, que sólo a medias repara el desequilibrio del orden natural roto por la acción de la madre del héroe. La providencia (o el destino) devuelve a Espinelo su condición de rey, es cierto, e incluso le hace señor de un reino mayor; pero la «fortuna» del héroe no le priva de morir expatriado, «desnaturado». Y esa falta de retorno conlleva que la ley injusta promulgada por la reina no sea desautorizada en el mundo (fictivo), aunque sí en el relato, y que la culpable no sufra castigo o se arrepienta de su culpa. La falta de *anagnórisis* hace que el otro gemelo quede totalmente marginado como heredero único e indiscutido.

La *fábula* de *Espinelo* ha sido comparada por E. Levi (1914) **28** a la de dos obras literarias del mundo románico: El cantar italiano de *Gibello* (conservado en una miscelánea toscana del siglo XV: *Cod. 119. Med. Palat.* de la Bibl. Laurenziana, Firenze) y el «lai» (núm. IX) de Marie de France, *Le Fraisne* (antes de 1165). Una y otra giran alrededor del tema de acusación de adulterio a una mujer por haber tenido gemelos y lo desarrollan según un mismo *modelo* narrativo.

En el «lai» de Marie de France **29** se cuenta que en Bretaña vivían dos caballeros amigos y vecinos. La mujer de uno de ellos dio a luz dos niños gemelos y el padre comunicó a su vecino la buena nueva. Pero la mujer de éste, con envidia, comentó públicamente que le extrañaba que proclamaran suceso tan deshonroso, pues cuando una mujer pare dos hijos es señal de que ha cohabitado con dos hombres

[Nus savons bien qu'il i afiert:
unques ne fu ne ja nen iert
ne n'avendrat cele aventure
qu'a une sule porteüre
une femme deus enfanz eit
si dui humme ne li unt feit.

Y, como consecuencia de ello, la madre de los gemelos fue vilipendiada en Bretaña y perdió el aprecio de su marido]. Ese mismo año, la ofensora tuvo dos niñas gemelas. Para evitar la deshonra, pensó matar a una de las criaturas; pero su aya le sugirió la alternativa de abandonarla secretamente a las puertas de un monasterio. La niña entonces, además de ser bien empañada, fue cubierta con un manto o cobertor adornado de rosetones, que había traído a su madre su esposo de un viaje a Constantinopla, y a su brazo ataron un gran anillo o brazalete de oro ornado de jacintos que recibió su madre al desposarse. Con ese atuendo fue llevada de noche por el ama a un apartado monasterio, a cuya puerta la abandonó, depositándola entre las ramas de un espeso fresno. Allí fue hallada aquella misma noche por el sacristán del convento, quien la llevó para casa a que la amamantara su hija. A la mañana siguiente, convencidos por el cobertor y el brazalete de que la niña procedía de gente noble, informaron del suceso a la abadesa, quien decidió adoptarla y educarla a título de sobrina y, recordando dónde fue hallada, le dio el nombre de Le Fraisne. Pasan los años y la niña se hace la más hermosa mujer de Bretaña. Su belleza atrae al señor de Dol, quien acaba por conseguir que se fugue con él e instalarla como su barragana en su castillo. [Aunque ella se gana el afecto de todos los que la tratan, los caballeros vasallos del señor de Dol, al cabo del tiempo, exigen a su señor que busque tener descendencia legítima]. La mujer elegida para ese propósito es La Codre, la hermana gemela de Le Fraisne, que quedó en la casa paterna como «única» hija. Fraisne, humildemente, ayuda a disponer la casa de su futura señora y, para honrarla, cubre el lecho nupcial con el rico manto que conservaba guardado en un cofre. Pero su madre, cuando en la noche de bodas ayuda a su hija a desnudarse, reconoce sobre la cama nupcial el manto y, tras indagar a quién pertenece y comprobar que Le Fraisne posee también su brazalete de desposada, reconoce en la despreciada amante de su yerno a la hija que abandonó a la Fortuna. Arrepentida, confiesa su crimen, es perdonada y Le Fraisne, antes de que hubiera

llegado a consumarse el incestuoso matrimonio, reemplaza como desposada a su hermana gemela y recibe la mitad de la herencia paterna, según le correspondía.

Gibello **30** es un poema en octava rima. Cuenta cómo el rey de Bravisse, Tarsiano, tiene el prejuicio de que toda mujer que da a luz gemelos es adúltera, por lo que la condena a morir cualquiera que sea su condición social. La propia reina pare, cierta noche, dos gemelos varones. Temerosa de su suerte, entrega una de las criaturas a su aya, la hace envolver en un manto de oro y ordena que la arrojen al mar. Pero en la playa, la encargada de hacer desaparecer el niño se apiada y lo entrega a unos mercaderes, quienes lo llevan a la ciudad de Gienutrisse. Allí, la belleza del niño y el manto de oro, en que sigue envuelto cuando lo amamantan, convence a la joven señora de la ciudad, Argogliosa, de que la criatura viene de alto linaje; por ello lo hace criar a su cargo y le da el nombre de Gibel. Siendo ya un jovencillo, con ocasión de un torneo en que destaca sobre todos, Gibello es afrentado, recordándole su extranjería y su falta de progenitores conocidos, por lo que abandona la ciudad, rechazando el matrimonio que Argogliosa le propone, llevándose como enseña el manto que le envolvió de niño. Se suceden las aventuras, [en que se pone a prueba el valor y destreza de Gibello, primero, y la fidelidad amorosa de Argogliosa (apremiada por Tarsiano) a Gibello y la lealtad de éste a su señora, después], hasta que Gibello va acompañando a la Duquesa viuda de Serpentina a una fiesta organizada por el rey Tarsiano. En ella es reconocido por su madre la reina a causa de su parecido con el otro hermano y gracias al manto. Enterado el rey Tarsiano de todo lo sucedido, condena a muerte a su esposa; pero Gibello sale en su defensa y todos los barones y su hermano gemelo el príncipe se ponen de su lado, abandonando al rey. Gibello convence a su padre de que la ley que condena como adúlteras a las mujeres que paren gemelos es injusta y que su madre no merece castigo. Argogliosa acude a Bravisse y se casa con su protegido, por lo que la Duquesa de Serpentina muere de amor y despecho. Gibello hereda el reino paterno.

Que las tres fábulas son manifestaciones variadas de un mismo *modelo narrativo* no creo que necesite demostración. Sus estructuras profundas no pueden ser más similares. Pero sí nos interesa destacar que el romance castellano publicado en el siglo XVI contiene motivos de *Fraisne* no presentes en *Gibello* (siendo el

principal la aceptación de un fitónimo como base de denominación del héroe *Le Fraisne* ~ Espinelo) y motivos de *Gibello* no presentes en *Le Fraisne* (siendo los más sobresalientes la promulgación de la ley injusta y el intento de la reina de deshacerse de uno de los gemelos echándolo al mar).

Consideradas conjuntamente las tres *fábulas*, nuestra anterior «crítica» al desenlace del romance cobra mayor significación. Tanto *Le Fraisne* como *Gibello* rematan el cuento con la esperada *anagnórisis*, con el encuentro de los dos gemelos y con la admisión de su error por parte de los sustentadores del prejuicio respecto al parto doble.

La desaparición en el romance de la secuencia de *anagnórisis* (y sus subsiguientes efectos en el «reino») conlleva la desfuncionalización de la «marca de identidad», las joyas que acompañan a la criatura en su «desnaturación».

NOTAS 11. LA «FÁBULA» ANTE EL ANÁLISIS COMPARATISTA

28 E. Levi, «I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Supplemento núm.16 (Torino: E. Loescher, 1914), cap. X: Gibello, pp. 81-92. Había anteriormente llamado la atención sobre la hermandad del romance y del «lai» F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads,* part. SII (Boston, 1885), pp. 67b y n.

29 [Sigo la edición de J. Rychner, *Les lais de Marie de France*, en «Classiques Français du Moyen Age», París: H. Champion, 1966. He consultado también] K. Warncke, *Die Lais der Marie de France*, 2ª ed., «Bibliotheca Normannica», III, Halle, 1900, pp. 54-74, edición crítica basada en el ms. Harleiano 978 del British Museum, London (anglo-normando del siglo VIII); [y E. Hoepffner («Biblioteca Romanica»), Strasbourg: J. H. Ed. Heitz, 1921, pp. 172-191, edición basada en el ms. *Nouvelles acquisitions françaises 1104*, Bibl. Nationale, París (francés del siglo XIII)].

30 Ed. F. Selmi, *Gibello, novella inedita in ottava rima del buon secolo della lingua*, en «Scelta di curiosità letterarie del sécolo 13 al 17 (vol. n.º 5)», Dispensa XXXV (Bologna: Gaetano Romagnoli, 1863).

12. LA «FÁBULA» ORAL

El romance cantado en el siglo XX, en tres áreas aisladas entre sí, es obviamente el mismo que en el siglo XVI se nos manifiesta a través de la versión impresa en los cancioneros de bolsillo. Pero la *fábula* de las versiones orales abunda en sorpresas.

En Monastir el relato que Espinelo hace de su origen parece interrumpirse en el verso

> Pexcadores que estavan pexcando me pexcaron en aquella hora,

pues, a continuación, se objetiva la narración:

> El buen rey, como no tenía fijo, [..................]
> se lo llevaron onde el rey, se l'aprefirió por fijo.

Pero, a pesar de ello, no es de creer que la historia salte al presente y que esos versos refieran una acción posterior a la revelación de identidad por parte de Espinelo. El rey que «l'aprefirió por fijo» no puede ser el padre de los gemelos, puesto que «no tenía fijo», y no parece ser, tampoco, el hermano mellizo.

En Marruecos, en cambio, son varias las versiones que rematan el romance con una secuencia de *anagnórisis*. Cuando Espinelo acaba su historia comentando:

> Por eso me llamo Espinel, no lo tengo por deshonra,

el rey, que asiste a la revelación, lo reconoce:

> Y de ahí se conocieron el rey que su hermano era.
> Echóle sus ricos brazos: Tú, mi joya la más bella.

o

> De ahí se conoció Espinel con su hermano.

Otras versiones suponen que quien reconoce a Espinel es su padre o padres:

> — Tú mi hijo y otro no, corona de mi cabeza;
> Y ahí se conoció con su padre en aquel día;
> Se fue el moro de con él y a el rey se lo contaría:

— Supieras, mi señor rey, lo que hoy me pasaría. —
Se lo contó como el Espinel decía.
Se vino el rey y la reina con mucha valentía.
— Tú sos mi hijo, mi alma, tú sos mi hijo, mi vida. —
Y en esa hora los dos se conocerían.
Le echan en sus brazos, a su casa le llevarían.

Pese a su coherencia fabulística, esta secuencia final no parece antigua. La poca consistencia de su *discurso* la desautoriza. Creo que responde a un deseo de explicitar el desenlace y de construir un «final feliz». Ese mismo deseo de clarificación ha impulsado a crear en la tradición de Aliste otro verso de reconocimiento. Figura en una sola versión, donde, tras la revelación de identidad:

— Por eso soy yo Pinela y no por otra deshonra.

la reina exclama:

— ¡Por eso sos tú mi hija, no puede ser otra cosa!

[En Lerma (*Burgos*) es el propio Espinel quien revela al rey que es su hijo, antes de referirle su historia:

— Y esa tu cama, Espinel es parecida a la mía.
— Tién que parecerse, padre, padre pues si son carillas.
— ¿Cómo me pue(de)s llamar padre, si yo hijos, no tenía?
que un hijo que Dios me dio, ríos me le llevarían?]

Pero el carácter de añadidos que atribuimos a todos estos versos no les resta interés. La posibilidad de que aparezcan en tradiciones distintas nos denuncia una «lectura» de la *fábula* por parte de los transmisores diversa a la que se hace explícita en la versión impresa del siglo XVI. Los cantores modernos del romance asumen que la revelación de identidad del héroe —cuya capacidad de rememorar su historia desde su engendramiento y abandono nadie cree necesario explicar— conlleva un reconocimiento implícito y una recuperación de sus derechos naturales, no en un reino ajeno, sino en el propio. Esta «lectura» resulta posible gracias a la refuncionalización en el romance de la olvidada «marca de identidad», tanto en las versiones sefardíes de Tánger y Tetuán como en las del NO. de España. Veamos en qué consiste.

En Marruecos hallamos, siempre, la siguiente escena inicial (con algunas

variantes en su desarrollo):

Un manto labró Espinel,   un manto a la maravilla,
que se quedó por labrarle   siete semanas y un día.
Acabara de labrarle,   para en ca del rey se iría:
— Toméis, señor, este manto,   labrado a la maravilla.
—¿Cuánto era, el Espinel,   cuánto era su valía?
—No es menester, mi señor,   para vos se merecía.
—Por tu vida, el Espinel,   vendrás a almorzar un día.
—Perdón, perdón, mi señor,   que yo malo me sentía. —
Mandara hazerle la cama,   la cama de enfermería:
púsole catre de oro,   las tablas de plata fina;
púsole cinco almadraques,   sábanas de holanda fina;
púsole cinco almohadas,   cobertor de grana fina,
borlas que de ellas colgaban   de aljófar y perlas finas.
Siete damas a sus pies,   otras tantas le servían;
siete dotores entraban   y otros siete salían,
entre ellos había un moro   vestido iba a la turquía.
—Por vida tuya, Espinel,   ¿cuándo era tu nacida?
¿si nacistes en San Juan   o en la Pascua Florida?

En Aliste (*Zamora*) el romance comienza con una escena muy similar:

Tan alta iba la luna   como el sol de mediodía,
cuando el manto de Pinel   bordaban en Berbería.
Siete sastres a coserlo,   siete a tomar la medida,
siete damas hilar seda   pa coser la empedrería.
Tardóse en hacer el manto   siete semanas y un día;
se vino a estrenar el manto   allí a la Pascua Florida.
Envidióselo la reina   un día al salir de misa.
— Con salud gastas, Pinel,   el manto y la empedrería.
— Y usted, la señora reina,   la su dorada mantilla. —
La reina, de que esto sabe,   a ver el manto camina.
— Quisiera saber, Pinel,   ¿de qué linaje venías?;

también en Vidriales (*Zamora*):

Alta, alta va la luna,   como el sol de mediodía,
cuando estrenaban el manto   de Pinel de Normandía.
Le cortaron siete moras,   siete cristianas cautivas;
tardaron de hacer el manto   siete semanas y un día.
— Estrena, Pinel, el manto,   muy bien que te sentaría. —

Estrenó Pinel el manto   el día de Pascua Florida.
Cayera Pinel enfermo,   muy grave, que se moría.
La reina, como era buena,   a verlo iba to(dos) los días:
— ¿De qué patria eres, Pinel,   tan buena cama tenías?

[e, igualmente, en Lerma (*Burgos*):

Alta, alta va la luna,   como el sol de mediodía,
cuando cortaban la capa   de Espinel de Berbería.
Siete sastres la cortaban,   siete doncellas la hacían.
Y la ha venido a estrenar   día de Pascua Florida.
Y un domingo, entrando en misa,   con la reina encontraría.
— Muchas voces, Espinel,   voces de tu capa rica.
—Y lo mismo, mi señora,   de su dorada basquiña. —
Y el rey, que lo estaba viendo   desde el palacio de arriba,
con un paje del silencio   llamar a la reina envía.
Y lo mismo hizo la reina   con un paje de cocina:
«Que caiga Espinel en cama,   en cama de enfermería,
que el rey le quiere matar,   que el rey matarle quería».
Siete veces le visita,   siete veces cada día:
las tres va por visitarle,   las cuatro va con malicia.
—Y esa tu cama, Espinel,   es parecida a la mía].

El fantástico manto, tejido y bordado para Espinelo, sirve en Marruecos y el NO. de la Península para que el hijo de la Naturaleza logre la atención del rey o de la reina, y para que se «adueñe» simbólicamente de la condición regia que, por nacimiento, le pertenecía. Antes de dar comienzo al relato de su infortunio, Espinelo se prepara para morir (quizá, más bien, para renacer) en cama regia, sea consiguiendo que el rey se la proporcione (Marruecos) [sea, si entiendo bien, a iniciativa de la reina (Lerma)], sea preparándosela él mismo (Vidriales). La cama le sirve de trono. Desde él revelará su condición regia.

El motivo del manto, que las versiones de estas dos tradiciones subrayan, colocándolo en la *intriga* en una privilegiada posición inicial, tiene, obviamente, una vieja raigambre en la *fábula* romancística: Es indiscutible su parentesco con el manto que acompaña a Gibello en todos los avatares de su vida, hasta que en el desenlace de la historia sirve de prenda de reconocimiento, así como con el que Fraisne conserva hasta depositarlo en la cama nupcial, desencadenando con ello el

proceso de *anagnórisis*. En *Espinelo* el manto no parece identificarse con aquél en que la reina posiblemente envolviera al hijo abandonado **31**; pero no deja por ello de servir como signo de la naturaleza regia del hijo de la Fortuna.

NOTAS 12. LA «FÁBULA» ORAL

31 Tampoco se identifica con la colcha «sembrada de perlería», de que hablaba la versión impresa en el siglo XVI (conservada como «cobertor de grana fina» con borlas «de aljófar y perlas finas», en las versiones de Marruecos), a pesar de que en *Le Fraisne* la conversión del manto en colcha sea un episodio central.

13. LA «INTRIGA» EN EL ROMANCE ORAL

La violenta «distaxia», la incorporación a la secuencia de fábula final de todos los datos que permiten reconstruir la fábula de Espinelo, tan característica de la versión publicada en el siglo XVI, se modera en el relato oral de Marruecos y del NO. de España: la *intriga* pierde el magnífico efectismo conseguido por el escenario único, inmóvil, constituido por la cama y el sultán acostado en ella, enfermo, pero rodeado de una extraña aureola a la que contribuyen el lujo, la sensualidad, el exotismo oriental y el que Espinelo sea considerado un elegido de la Fortuna. En las dos tradiciones modernas, marroquí y peninsular, la secuencia única en que «Espinelo justifica su afortunada ascensión al trono revelando su naturaleza regía» se halla reemplazada por tres: «Espinelo se provee de signos de realeza»; «Espinelo consigue hacerse oír por el rey desde un solio regio»; «Espinelo revela su origen». Este mayor «movimiento» de lo escenificado no supone el triunfo total del *ordo naturalis*: la historia, sigue comenzando, artísticamente, *in medias res*, con el «misterio» creado para el oyente por el contraste entre dos *indicios*: el del nombre fitonímico *Espinelo* y el del regio manto bordado durante siete semanas y un día.

Las diferencias en la disposición de la *intriga* entre la versión vieja y la tradición oral marroquí y peninsular podrían hacernos pensar que la reducción del romance a una sola escena hubiera sido obra de un literato (el propio Timoneda, retocador del romance). Sin embargo, la versión de Monastir asegura que esa estructura no es exclusiva de la versión impresa, puesto que en la tradición moderna la mantiene una versión oral en que perviven las dos series asonánticas *í.a* y *ó.a* (versión que, por lo tanto, no es el resultado de una divulgación del texto impreso en el siglo XVI) :

Durmiendo s’está Parise   del esfueño que lo tomó,
la cama tiene de colcha,   cuvierta (tiene) de gravellina.
Tres damas lo stán mirando,   las mejores de Turquía:
una le peina la barva,   la otra fresco le fazía,
la más chiquitica de ellas   las sudores l’alimpiava.

Lo fueron a vigitar   el moro de la morería:
— ¿De quén sos fijo, Spinerla,   que tan honra vos fazía?
— Yo so fijo del rey de Francia   y de la reina de Turquía.
Mi madre, con grande vicio,   mandó apregonar un día:
Toda mujer que dos paría   que la llame delegdosa.
El Dio no quijo lo tuerto,   en ella le cayó la deshonra... etc.

14. LA APERTURA DE LA «FÁBULA»

La disimilitud en su *intriga* de las versiones de los judíos de Marruecos, del rincón zamorano [y del sur de Burgos], por una parte, y de la versión sefardí de Monastir y la publicada en el siglo XVI, por otra, desafía a quienes aspiran a crear esquemas de derivación de tipo arborescente en la poesía de transmisión oral (conforme a los métodos de la filología reconstructiva de los comparatistas). El manto de Espinel (Marruecos-NO. de España) y la disposición monoescénica del relato (siglo XVI-Monastir) resultan difícilmente compaginables en un prototipo; y, sin embargo, estos dos rasgos parecen ambos pertenecientes al romance «viejo», medieval, de Espinelo.

La imposibilidad de remontarnos a una estructura única a través de la comparación de las diversas manifestaciones del romance y de otras *fábulas* análogas resulta aún más patente si nos fijamos en otros componentes de la narración.

La versión antigua (que llama al protagonista «Espinelo»), la de Monastir (aunque lo llama « Spinela»), las de Marruecos (que oscilan entre «Espinel» y «Espinés»), la de Vidriales [y la de Lerma] (que lo llaman «Espinel») y algunas de Aliste (que también lo llaman «Pinel») están concordes en considerar que se trata de un «hijo», de un varón, acercándose en ese detalle a la fábula italiana de *Gibello*. Sin embargo, en Aliste, varias versiones llaman al protagonista «Pinela» y lo consideran, claramente, una hembra:

> Si supiera, la Pinela,   de qué linaje venía
> de dos hijos que yo tengo   con uno se casaría.

La feminidad de «la Pinela» de Aliste recuerda inmediatamente a la de la protagonista de *Le Fraisne* y no parece una invención reciente.

Mayor importancia tiene un motivo que singulariza a la versión de Vidriales, entre las zamoranas [y que reaparece en la versión de Lerma]. Cuando «Pinel» comienza su historia dice así [en una y otra]:

— Mi padre vino de Burgos, mi madre una gran señora.
Viniendo un día de misa, como reina emperadora,
vio estar a la su puerta a una mujer pecadora,
con dos niños en la mano nacidos de una hora,
(que le pidió limosna).
Mi madre, llena de ira, le contesta soberbiosa:
«En mi tierra había un uso, yo no sé si lo habrá ahora,
la mujer que tenga un hijo, téngase por muy dichosa,
la mujer que tenga dos, téngase por disforzosa,
o duerme con dos maridos, no puede ser otra cosa».
A eso de los nueve meses cayó mi madre en la copla,
que me trajo a mí, Pinel, y otra noble persona.

(Vídriales);

[— Ante esta puerta llegó una pobre peregrina,
recién parida de dos, y mi madre la decía:
«La mujer que a dos pare, téngase por alevosa,
o trata con dos maridos o hacía otra mala cosa».
Quiso Dios y mi fortuna en ella caer la deshonra,
que me tuvo a mí y a otro en (poco) menos de media hora,
y, por no verse afrentada, me ha tirado a una mar honda;
pero la suerte que tuve me cogió una pescadora

(Lerma)].

La injusta acusación a una mujer concreta es lo que desencadena el castigo providencial. La tradición sefardí oriental ofrece con esa misma función la proclamación por parte de la reina de una ley injusta:

Mi madre, con grande vicio, mandó apregonar un día:
Toda mujer que dos paría, que la llame delegdosa.
El Dios no quijo lo tuerto, en ella le cayó la deshonra:
me parió a mí y a mi delegdosa todos dos en aquella hora,

exactamente igual que la versión del siglo XVI. Y, en este caso, su estructura es apoyada por las versiones sefardíes de Marruecos:

Mi madre era la reina, la reina de gran valía,
en medio de su reinado mandó a pregonar un día,
la que para dos de un vientre, que fuera galana y posa.
Quiso Dios y la fortuna que en ella cayó la cosa:

me pariera a mí y al otro, los dos juntos en un día.

y, en la tradición románica, por el relato de *Gibello*, donde es el rey el responsable de la ley injusta:

[Com' alle donne facea gran gravezza,
e guerra mantenea a torto con esse,
e non volea in nessuna grandezza
veruna due figliuoli partorisse;
qual gli partoria la fa giudicare
e per sentenzia ad ardere menare
....
egli apponea lor ch'era meretricie
qual duo figliuo' partoria ín un colpo...]

Las versiones de Aliste no atribuyen la desgracia de la reina a su comportamiento.

La secuencia-variante de las versiones de Vidriales [y de la versión de Lerma], aunque se aparta, dentro de la tradición de *Espinelo*, de la mayoría, refleja un motivo fuertemente enraizado en las *fábulas* hermanas europeas. Por lo pronto, recuerda el episodio equivalente de *Le Fraisne*, donde el pecado de la madre consiste también en acusar a una mujer concreta. Pero coincide más al detalle con otras leyendas de arraigo medieval, menos emparentadas en su desarrollo con nuestra *fábula*, pero que ofrecen en común el motivo de la acusación de adulterio hecha por una dama a una mendiga que lleva consigo dos gemelos, y el correspondiente castigo de la dama, quien parirá, a su vez, dos o más hijos. Por ejemplo, en *Li Reali di Francia* (siglo XV) y en su fuente, las *Storie di Fioravante* (siglo XIV) **32**, se cuenta cómo cierto día, hallándose la reina de Francia Drusolina (o Drugiolina), de origen pagano, junto al rey Fioravante, llegó ante él una pobre mujer con dos niños en los brazos y le pidió caridad, invocando los servicios de su marido, muerto en la guerra, y explicando que le habían quedado de él aquellos dos hijos, nacidos de un solo parto. La reina, escandalizada, afrentó a la pobre mujer, negando la posibilidad de que un solo hombre pudiera engendrar dos hijos. El rey la desmintió, aduciendo el poder de Dios, y socorrió a la mujer; pero, por voluntad divina, la reina vino, poco tiempo después, a concebir dos hijos varones que nacieron de un solo parto. En vista de ello, su suegra, la reina madre, que la odiaba,

ideó una trampa para acusarla de adulterio. Esta historia de Drusolina se inspira en la incluida en el «roman» de Octavian, que ofrece múltiples ramificaciones europeas. La variante en que la maldición de la pobre mujer provoca un parto múltiple forma el núcleo de la leyenda de la condesa Margarita de Holanda (que se dice haber parido tantos hijos como días tiene el año), leyenda muy difundida en Europa, que aparece recogida en un romance incluído por Timoneda en su *Rosa gentil* («Estén atentos los hombres sin haberse de admirar»); en España tuvo mayor éxito, sin embargo, otra leyenda análoga (con parto de siete hijos solamente), la de *Los porceles de Murcia* (que Lope de Vega llevó a las tablas) **33**.

Las dos variantes de secuencia que hallamos en el romance, la promulgación de la ley injusta y la injusta acusación a una mendiga, son, claro está, excluyentes; no tienen cabida juntamente en un mismo prototipo romancístico. Y, sin embargo, una y otra resultan ser herederas de un «léxico» medieval de motivos tradicionalmente puesto a contribución para desarrollar el tema narrativo de nuestro romance (tema que podemos reducir al enunciado: «Dios puede hacer concebir a cualquier mujer dos o más hijos de un solo parto engendrados por un mismo varón») **34**

Alternativas como ésta que acabamos de destacar ponen de relieve la «apertura» en el romance de los significantes incluso en niveles de articulación «profundos» y la antigüedad medieval de esa «apertura». La invariante que hace posible la aparición de las dos alternativas pertenece al *modelo narrativo*, no a la *fábula*, y, sin embargo, las dos expresiones fabulísticas (la promulgación de la ley injusta y la injusta acusación a una mendiga) pueden alternar en un mismo romance, en un poema cuya unidad genética nadie puede dudar y cuya identidad no resulta cuestionable por el recurso alternativo a uno u otro motivo de *fábula*.

NOTAS 14. LA APERTURA DE LA «FÁBULA»

32 G. Vandelli ed., *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino, vol. II, parte 2ª (Bologna: Romagnoli Dall' Acqua, 1900), capítulo XLII, pp. 176-177; «Il Libro delle Storie di Fioravante» apéndice a P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali* di Francia, vol. I (Bologna: Gaetano Romagnoli, 1872), cap. LXI, p. 445.

33 Véase K. Nyrop, *En Kuriositet i Kunstkarneret (en Aarboger for nordisk Oldkyndiglied og Historie,* Copenhague, 1905); Obras de Lope de Vega, XI (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra,

1900), pp. 543-584, y el prólogo a las mismas de M. Menéndez Pelayo, pp. CLI-CLXI; R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara*, 3ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), pp. 183-190 y 485*-488*.

34 [Este tema medieval respondía al intento de hacer frente a un conjunto de mitos clásicos, basados en la creencia que aquí se combate, con el argumento cristiano de que para Dios todo es posible].

15. A MODO DE CONCLUSIÓN.

El comentario de *Espinelo* nos ha permitido asomarnos al mundo de los poemas «abiertos», elaborados por la «artesanía literaria» de la tradición oral y tomar contacto con sus muy particulares problemas. La «Poética» de los géneros transmitidos por la voz y archivados en las memorias de una extensa minoría de portadores de cultura oral exige especial tratamiento por parte de la crítica. Pretender acomodar su estudio a las pautas de una crítica textual que ignore su esencia, sólo podrá llevar al cómodo recurso de negar, seguidamente, su misma existencia. La incomodidad de tener que enfrentarse con la peculiaridad de una «literatura» no reductible a textos fijos se resuelve, en efecto, por una mayoría de críticos, negando la existencia misma de las creaciones orales, al menos como objetos de arte. Va siendo hora de que esa literatura «desnaturada» levante su voz, como un nuevo Espinelo, y, afirmando su identidad, su «ser», denuncie la falsedad de ese prejuicio.

X. LA DESCODIFICACIÓN DE LAS FÁBULAS ROMANCÍSTICAS (1983)

1. LOS ROMANCES, «EJEMPLOS» DE VIDA.

La balada tradicional hispánica, el romancero genuinamente «popular», constituye un género fácilmente identificable, aunque sus límites puedan ser, en algunos aspectos, algo borrosos. Sus fábulas aparecen narradas en un lenguaje poético bastante homogéneo y muy característico, que solemos llamar «tradicional» y que responde al carácter «artesanal» de sus creaciones. Como otros productos artesanales, el romancero es herencia cultural: sus temas y sus recursos creativos hunden sus raíces en un pasado —regional, nacional, universal—, a veces próximo, pero más comúnmente plurisecular, multisecular inclusive. Los romances son patrimonio de la colectividad que los recuerda y transmite, son parte de su «memoria», de su «saber». Pero, como es de rigor en cualquier parcela de la tradición cultural, ese «saber» comunal no es estático, sino que se inserta en la historia de la colectividad que lo posee, se actualiza continuamente, adaptándose a los renovados parámetros ideológicos de la sociedad que hace uso de él. Cada romance, lejos de ser un fragmento clausurado de discurso (como los poemas o relatos de la literatura no tradicional), es un «programa» virtual sujeto constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como consecuencia del proceso mismo de memorización y reproducción de versiones por los sucesivos (y simultáneos) transmisores del saber tradicional. El «programa», el «modelo dinámico», trata de permanecer acomodándose, cambiando.

La apertura, tanto de los significantes como de los significados, de las fábulas del romancero garantiza la actualidad permanente de sus mensajes. Los romances continúan siendo, para sus transmisores naturales, una proyección simuladora de la realidad social en que viven. Las narraciones tradicionales, salvo en los casos en que su canto ha sido ritualizado, conservan su primaria función cultural de ser «ejemplos» de vida. La frecuente sobrevivencia, en los significantes de las fábulas romancísticas, de elementos que apuntan a un mundo inactual no es contradictoria

con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés «arqueológico» de los cantores por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas, ni se explica puramente como resultado de la repetición mecánica de construcciones poéticas viejas. La «desactualización» permite a los modernos cantores adentrarse en un mundo irreal, pero posible («utópico»), en que cabe presentar y dar por válidas soluciones que subvierten el orden dominante y que, si se situasen en la realidad cotidiana, resultarían inverosímiles o de difícil aceptación.

2. SOLUCIONES VARIABLES ANTE UN INCESTO ENTRE HERMANOS.

Veamos un ejemplo clarificador. El tema bíblico de la violación de Tamar por su hermano Amnón fue en el siglo XVI objeto de un romance erudito que halló acogida en una de las refundiciones del romancero de Sepúlveda. Hoy se canta, como romance tradicional, tanto por los sefardíes marroquíes como por los cristianos peninsulares.

Es posible que entre los judíos la perduración de la fábula en la tradición oral se apoye, al menos en parte, en su funcionalidad sagrada. Obviamente, no es ésa la razón de la popularidad del tema entre cristianos, para quienes el «suceso» ha dejado de estar inscrito en un mundo contextual religioso, según ponen de evidencia la totalidad de las versiones recogidas. Lo importante (creo que incluso para los cantores sefardíes) es la presentación de un «ejemplo» que permite examinar un problema siempre actual: el incesto entre hermanos. Todas las ramas de la tradición, la sefardí incluida, definen el conflicto de forma similar, convirtiendo en gozne de la historia al *pater familias*, cuya responsabilidad en la «entrega» de la hija al hijo subrayan con un motivo innovador. El padre-rey, preocupado por la salud de su hijo, que yace en el lecho enfermo de amor, le ofrece solícitamente:

—¿Si comerás tú, Ablón,   pechuguitas de una pava?
—¿Comerías tu, hijo mío,   la pechuga de una pava?
— ¿Quieres que te mate un ave   de esas que vuelan por casa?

y seguidamente el padre-rey acepta el trato, cuando el hijo enfermo precisa:

—Las comeré yo, mi padre,   si Thamar me las guisara.

—Sí la comería, padre,   si Altamara la guisara.

— Mátemela usted, mi padre,   que me la suba mi hermana.

La responsabilidad de David, latente en el relato bíblico, salta en la tradición oral a un primer plano. No puede sorprendernos, en vista de ello, que tan pronto deje de presionar sobre la narración tradicional el recuerdo de la historia bíblica, Tamar, en

vez de confesar su deshonra a Absalón (según continúa haciendo en las versiones judías), recurra directamente al padre. Así ocurre en la tradición cristiana del Norte de la Península.

> Por los palacios del rey   iba la linda Altamara,
> retorciéndose los dedos   y anillos de oro quebraba.
> Maldiciendo va su rostro,   también maldice su cara.
> Al bajar de la escalera,   con su padre se encontrara.
> — ¿Qué tal quedó aquel mi hijo,   qué tal quedó allí en la cama?
> — Su hijo ya quedó bueno,   mi honra ya va quitada.

Al responsabilizar al padre (padre-rey) del incesto entre los hermanos (incesto en que la hembra ha sido avasallada y humillada por el varón), el romance, a través de Tamar, le obliga a explorar las salidas que puedan existir para el conflicto creado en el interior de su familia. Las varias sub-tradiciones del Norte (y centro) de España eligen caminos dispares.

Hacia el Occidente de la meseta castellano-leonesa los cantores denuncian la desigual situación de la mujer en la estructura familiar, contraponiendo el desinterés del *pater familias* respecto a la hija, con la terrible sentencia divina que satisface los deseos de venganza de la doncella violada:

> —¿Qué tal quedó el mi hijo,   qué tal quedó en la cama?
> — El su hijo quedó bien,   mi honra ya va quitada.
>
> — Como mi hijo quedara bien,   tu honra no vale nada.
>
> —¡Justicia pido al cielo,   ya que en la tierra no la haya!
> Si mi hermano me deshonra,   ¿de quién seré yo honrada? —
> Aún la palabra no es dicha,   los demonios se acercaban:
> unos le llevan el cuerpo,   otros le llevan el alma,
> el más pequeño de ellos   el colchón y las almohadas.

En el Oriente de la meseta castellano-leonesa y en Aragón y parte de La Mancha, el padre se muestra también incapaz de comprender a su hija, a quien sugiere el fácil recurso del retiro conventual, preocupándose sólo de asegurar el porvenir de los herederos de su sangre:

> — ¿Qué tienes hija, qué tienes?   No te asustes tú por nada,
> que si tú tendrías hembra,   será la reina de España,

y si sería varón, lo mismo le acompañara;
y a ti te he de meter monja, monjita de Santa Clara.
— ¡Vaya un dicho para un padre! ¡No le pasa las entrañas! —
Coge un puñal más pequeño y el corazón se traspasa:
— Quiero morir con honor, que no vivir deshonrada.

Si en estos casos el padre falla por ignorar los derechos de la mujer, otras veces su error estriba en mostrarse incapaz de descubrir una salida humana a la tragedia y aplicar unos esquemas de justicia simplistas y brutales, que la propia Tamar se encarga de rechazar:

— ¿Tú qué tienes, ay mi hija? No hagas tanto la abra,
que si la gente te oye, nunca te veré casada.
— No se me da que me oigan, ni tampoco ser casada;
dáseme por la mi alma, que no la quería manchada.
— Calla, calla, Altamara, pronto verás la venganza. —
Cogiera la espada de oro con aganchito de plata,
le cortara la cabeza y a su hija la llamara:
— Ahora mira, Altamara, pronto viste la venganza.
— Venganza quisiera ver, pero no quisiera tanta.

Castigo del hijo por el padre y observación desautorizadora por parte de la hermana deshonrada característicos de las versiones de la montaña central leonesa, de una versión lucense de Negueira de Muñiz y otra asturiana de Camango.

En la búsqueda de soluciones, los cantores no se sienten constreñidos por las leyes vigentes en la sociedad o por la moral tradicional. La mayoría de las versiones de Galicia, Asturias y Santander hacen que el padre se proponga casar hermano con hermana (quizá como un último eco de la súplica bíblica de Tamar a Amnón antes de que la fuerce). En Asturias, Tamar no acepta semejante solución, prefiriendo meterse monja de Santa Clara; pero en Galicia y en Santander el padre insiste en considerarla realizable:

— No te dé pena, hija mía, que en Roma dispensa el Papa.
Te casarás con tu hermano y serás reina de España.

En estos finales alternativos se exploran —para rechazarlas como inútiles, para denunciarlas como injustas o para cerrar con ellas trágicamente el romance— múltiples «soluciones» al problema familiar y social del incesto. Tamar y su padre luchan, dialécticamente, en búsqueda de una salida, que no consiguen descubrir.

Aunque reflejan reacciones regionales muy diversas ante el suceso narrado, todas estas propuestas descansan sobre una invariante común: la estructura familiar no puede reconstruirse una vez que el *pater familias* se ha revelado incapaz de garantizar los derechos básicos de la hija.

Para hallar una «solución» a la situación creada por la consumación del incesto no consentido se precisa subvertir la estructura tradicional de la fábula y romper decididamente con los tabúes sociales. La tradición oral no ha tenido miedo a hacerlo. En la «versión vulgata» de la mitad Sur de España, que hoy avanza arrolladoramente por las comarcas norteñas reemplazando a las formas locales allí enraizadas desde antiguo, Tamar, en vez de buscar venganza o denunciar lo ocurrido, decide ocultar el incesto a su padre, hasta que, a los nueve meses

ha arrojado un niño lindo,   que es la bandera de España;

ha tenido una doncella,   que era un hechizo el mirarla;

a eso de los nueve meses   tuvo una paloma blanca;

a los siete u ocho meses   tuvo una rosa encarnada.

La paternidad del niño o niña no es objeto de ocultación:

— ¿Qué nombre le han de poner?   Hijo de hermano y hermana.
De los siete pa los ocho   las camisinas bordaba
con un letrero que dice: «Hijo de hermano y hermana»,

pues, al fin y al cabo, como alguna versión subraya

Ya fueron a cristianarlo   domingo por la mañana.
Y hasta el cura le decía: «Hijo de hermano y hermana».
—Toma, Paquito, tu niño   ¡no miras que era tu hermana!
—Padres e hijos somos todos,   tú fuiste mi enamorada.

La defensa del fruto del amor incestuoso llega a expresarse en ocasiones de forma desafiante, al negarse la madre a meterlo en la inclusa:

A eso de los nueve meses   la pilita reventaba,
ha llegan a tener un niño   que el sol le resplandizaba.
— Échalo, hija, a la cuna.   — Padre, no me da la gana;
porque tengo yo dos pechos   que parecen dos manzanas.

Y el nacimiento del hijo de hermano y hermana puede servir, incluso, para redimir

al forzador:

— ¿Cómo has tenido valor   de hacer eso con tu hermana?
— Padre, perdóneme usted,   que la pasión me cegaba.
El sueldo que yo ganare   yo se lo entrego a mi hermana,
pa que le diera el sustento   al hijo de mis entrañas.

Este ejemplo nos muestra claramente el mecanismo y posibilidades de la variación en las fábulas del romancero. La apertura se extrema en los desenlaces, no por el desfallecimiento de la memoria de los cantores, sino porque una vez narrado lo esencial de la historia es cuando los artesanos de la canción se sienten más tentados por el deseo de proponer interpretaciones que expliciten más a su gusto el ejemplo de vida en ella presentado. Las reelaboraciones no son, sin embargo, creaciones individuales de los cantores, surgidas en el momento de la exposición pública de su «saber», sino que responden a corrientes de apreciación comunal, a la comprensión que de la historia narrada tiene un grupo de usuarios del romance, y se crean y perfilan a través del proceso de adquisición colectiva de ese «saber» tradicional, en una pluralidad de actos de memorización. De ahí que manifiesten actitudes «culturales» varias, dependientes del tiempo y el espacio, esto es, históricas. Las variantes se afirman y se propagan en espacios etnográficos y sociológicos reconocibles y «mueven» los relatos progresivamente hacia concepciones nuevas, más conformes con las renovadas mentalidades de las comunidades en que los romances se cantan, se reproducen.

3. LA DONCELLA QUE DEFIENDE SU VIRGINIDAD: ¿VIRTUD EJEMPLAR O FATAL OCASIÓN?

Las situaciones dramatizadas en el romancero tradicional son consideradas por los cantores ejemplos de vida, según venimos diciendo. Pero su carácter de «ejemplos», de representaciones parciales y sintéticas de la realidad exterior, no supone que a través de ellos se trate de imponer al oyente mensajes simplificadores del mundo circundante, ni normas de conducta en que la luz y la sombra resalten in-confundidas. Bien al contrario, suelen ser tan abiertos a interpretaciones y evaluaciones múltiples como la vida que pretenden mostrar.

Aparte del caso de *Tamar*, que acabamos de citar, aduciré como ejemplo el romance que Menéndez Pidal, en su *Flor nueva de romances viejos*, rebautizó acertadamente *Una fatal ocasión* apoyándose en una «lectura» minoritaria del tema en que aquí me voy a fijar. En todas las versiones la narración comienza presentándonos a una doncella que camina sola en el campo:

> Por los campos de Valverde camina la blanca niña,
> con los pies siega la yerba, con sus calcaños la trilla,
> con los vuelos de su saya deja la hierba tendida;
> amiraba por atrás, por ver si daquién la vía.

Como ciervo en el claro del monte, la doncella parece fácil presa del caballero que la sorprende en el *locus amoenus*:

> Vio venir a un caballero traidor que la pretendía.
> Él correr y ella correr, alcanzarla no podía;
> quiso Dios que la alcanzó al pie de una fuente fría.

Tanto si ella suplica directamente:

> — Por Dios te pido, rico hombre, por Dios y Santa María,
> que me dejes ir honrada a la santa romería,

como si rechaza los galanteos previos del caballero:

— ¿A dónde vas, blanca flor, a dónde vas, blanca niña?
—Voy a bodas de mi hermano que casarse pretendía.
— Nos casaremos tú y yo, iremos en compañía.
—Yo casarme no, por cierto, ni tal intención tenía,
yo más quisiera ser monja, religiosa carmelina,

las defensas verbales nada valen a la doncella:

Se pusieron a luchar, cual de abajo, cual de arriba.

o

Dieron vuelta sobre vuelta, revirarla no podía.

Pero en la lucha el caballero pierde sus armas, mostrando así —tanto real, como simbólicamente— su impotencia, su carencia de las cualidades necesarias para ser tenido por (y realizarse como) varón:

De las siete pa las ocho un puñal se le caía,

o

Pudo sacarle el puñal de su dorada petrina;

y ella lo mata.

La historia del cazador cazado se remata en ciertas versiones jocosamente, diciendo:

— No se alabe la señora, por su tierra y por la mía,
que ha matado a un caballero con las armas que él traía.
— Yo alabarme sí, por cierto, yo alabarme sí quería,
que si no encontraba gente a las aves lo diría.

o

— Non o direi, caballero hasta na primeira villa,
que t'ha de ser tan callado como gaita en romería.

Otras versiones aprovechan la ocasión para dar una lección a los varones descomedidos:

Que el hombre con las mujeres ha de gastar cortesía;

Y los hombres por el mundo han de andar con cortesía,

replicando así indirectamente a la niña que en el romance de *El caballero burlado* reprochaba a su acompañante:

Me río del caballero y de la su bobería:
¡de encontrar niña en el campo y tratarla en cortesía!

Ríome del cavallero y de su gran covardía:
¡tener la niña en el campo y catarle cortesía!

Y, en fin, algunas versiones recurren a la «vox populi», a la justicia, o a la Virgen, para que eleve la acción de la doncella a paradigma de conducta:

Todos dicen a una voz: «Viva viva la infantina,
si todas hacen lo mismo, ninguna se perdería».

— Hiciste bien, mi niñeta, hiciste bien, vida mía.
Todas las que hagan así irán en mí compañía.

Pero el conflicto no parece tan simple a otros cantores. Algunas versiones descubren en la doncella una complejidad psicológica mayor y, sin alterar lo esencial de la historia, ofrecen una bien diversa respuesta de la romera al caballero moribundo:

— No haiga miedo, el caballero, no haiga miedo que tal diga,
que si una vez te maté, doscientas me arrepentía

(dicen una versión de Orense y otra de Sanabria).

— Yo no lo diré en tu tierra, ni lo contaré en la mía.
Con mi camisa de holanda buena mortaja te haría,
con los mis ojos morenos ¡mi Dios, cómo lloraría!
A la iglesia de San Juan yo a enterrar te llevaría,
cada domingo del mes un responso te echaría

(comentan varías versiones del Oriente de Asturias y montaña de León).

El pesar de la doncella llega a formar en otras versiones de la meseta del Duero y el Oriente de Asturias el núcleo sémico de una secuencia final:

Lo montara en el caballo, camina la sierra arriba;
allí había un ermitaño ganando su santa vida.
—Por Dios te pido, ermitaño, por Dios o por cortesía,
que me ayudes a enterrar un cuerpo que aquí traía.
—Entiérralo tú, la blanca, entiérralo tú, la niña.
— Con la espada hace la huesa, con el puñal lo cubría,
las lágrimas de sus ojos le sirven de agua bendita.
—Por Dios te pido, ermitaño, por Dios te lo pediría,

todos los días del mundo   rézale un Ave María.

La muerte del caballero asaltante por la doncella ha dejado de ser considerada un acto heroico digno de publicarse a los cuatro vientos o de un premio celestial; es, por el contrario, un suceso fatal, una triste consecuencia de la lucha entre el varón y la hembra a que ha dado lugar la ocasión del encuentro, ya sea en el *locus amoenus*:

En los campos de Malverde   una romera venía
vestida de colorado   reina hermosa parecía,
con la punta del zapato   toda la hierba esparcía,
con el ruedo de la saya   en el vuelo la extendía;
se miraba hacía atrás,   por ver si alguien la veía.
Vio venir un caballero,   aquel que la pretendía.
La niña alargaba el paso,   caballero bien corría,
y se fueron a alcanzar   al pie de una fuente fría.
— Por Dios pido al caballero,   por Dios y Santa María,
que me deje ir con honra   a esta santa romería.
— Yo con honra sí por cierto,   si mis fuerzas no podían;

ya sea en agreste serranía:

¡Triste de la que va sola,   de la que sola camina!
Lleva saya sobre saya,   mantilla sobre mantilla,
peinándose iba el cabello   por altas sierras arriba;
la saya lleva de arrastre,   la capa se le enrocía,
cabello, como era largo,   se le enredó en una silva;
echó los ojos atrás,   por ver si alguno la vía.
La vio ir un caballero,   de altas torres donde iba,
con los brazos la alaciaba,   con la lengua le decía:
— Aguárdame tú, la branca,   aguárdame tú, la niña. —
Ella de que lo vio ire,   dejó de andar y corría.
Él, como iba de a caballo,   la cogiera en la montiña;
la agarrara por el pelo,   en el suelo la derriba.
Siete vueltas hande dado,   cual de abajo, cual de encima.

4. EL POBRE PESCADOR Y EL DUQUE ASESINADO: ¿VÍCTIMA DE LA CORRUPCIÓN DE LA JUSTICIA O ASESINO POR CODICIA?

Los romances tradicionales, gracias al dinamismo de sus «modelos», a la adaptabilidad al ambiente en que se reproducen, mantienen su actualidad y vigencia en medios sociológicos muy variados. Las historias que cuentan sirven a intencionalidades cambiantes, reflejan concepciones de la sociedad y de la vida muy dispares. Las fábulas del romancero, sin necesidad de desintegrarse en relatos distintos, pueden transmitir mensajes diversos, incluso contradictorios.

Ilustraré este hecho evidente con un romance histórico, el de la *Muerte del duque de Gandía*, el hijo del Papa Alejandro VI cuyo cadáver es descubierto por un barquero en el fondo del río Tiber (1497). En la versión noticiera primigenia (conservada en pliegos sueltos del siglo XVI) el misterio del crimen no se aclara, pues el relato no incluye la narración objetivada de las dos primeras secuencias de la fábula (el asesinato del duque y la acción de hacer desaparecer el cadáver arrojándolo al río) y, al final de él, la investigación de lo ocurrido se cierra sin que el Papa trate de resolver el caso. Como consecuencia de ello, de las cuatro *dramatis personae* de la fábula, el muerto, el Papa, el pobre barquero que descubre el cadáver del duque en el fondo del río con señales de haber sido asesinado y el asesino, esta última —el asesino— carece en la intriga de nombre y de rostro, pues nunca aparece ni como sujeto ni como objeto de una secuencia.

El romancista no acusa directamente a nadie; pero introduce claves para que los oyentes no juzguen el caso insoluble. En los versos 10-11 subraya la diligencia con que los españoles buscan al duque desaparecido, dejando ver, por defecto, el desinterés de los romanos. Después, descubierto el crimen, observa, en los versos 29-32, que el cadáver sacado del fondo del río no ha sido robado de sus joyas y dineros:

> Un sayo alcarchofado, que vn cuento y más valía,
> vn jubón de cetí negro, que se vistió aquel día,

vn cinto de cadenas de oro,   que tres mil ducados valía,
otros tantos en la bolsa   y dende arriba serían;

y, en un aparte, deduce, a continuación, las consecuencias que desea saque el auditorio de ese detalle:

Por ende, mirad, señores,   y poneldo en mal estima,
que los que al duque mataron   por dineros no lo auían,
auíanlo por el mal logrado   del buen Duque de Gandía.

Finalmente, en el desenlace, saca a escena a un arzobispo, «que de la trayción sabía», quien habla a la oreja del Padre Santo, y con ese acto produce el «piadoso» efecto de que la inicial maldición del Papa a los asesinos del duque:

¡Quien te me mató, mi hijo,   y matárteme quería
malditos sean de Dios,   también de Santa María!
Lo que yo maldigo en la tierra   en el cielo se maldezía,

se cambie en cristiana bendición:

¡Benditos sean de Dios,   también de Santa María,
Los que a mi hijo mataron,   perdónelos por mi vida!,

y que, como consecuencia de ello, la investigación del crimen se dé por cerrada, enterrando, sin más, al muerto:

Lléuanlo a Santa María   del Pópulo que ende aula
...
y un rétulo le pusieron   en su sepultura encima:
«Aquí yaze el mal logrado   del buen Duque de Gandía».

Obviamente, el romance noticiero insinuaba que el asesino fue el otro hijo del Papa, César Borgia, acusación declarada explícitamente por historiadores contemporáneos del suceso afectos a la causa españolista; pero, como «novela policíaca», el relato deja la solución abierta. Los transmisores de la fábula, sin contar con una información extra-narrativa, difícilmente podían resolver el «misterio» del crimen.

El romance tradicional moderno, dada la intriga que heredaba, no pudo descubrir otro protagonista en el relato que el pobre barquero o pescador. En las versiones de los siglos XIX y XX el «caso» se resuelve desde un punto de vista judicial reemplazando la renuncia del Papa a perseguir a los asesinos de su hijo por

una variante de secuencia sustituta mucho más precisa:

> El pobre pescador es condenado y ajusticiado como presunto autor de la muerte del duque.

Esta forma de cerrar el sumario resultaba, en principio, tan ambigua como la del romance impreso en el siglo XVI. De ahí que haya podido ser entendida de dos formas bien diversas por las dos únicas tradiciones que conservan el romance: las comunidades sefardíes de Marruecos y las del Medio Oriente.

En Oriente los cantores judíos creen en la inocencia del pescador, cuyo único «crimen» será el ser ingenuo y caer en la trampa que le tienden los poderosos que controlan la justicia cuando el Papa hace pregonar:

> — Quien traiga señas de vivo grande pexques le daría;
> quien traiga señas de muerto en su lugar lo metería;

pregón en que el premio ofrecido al que halle el cadáver permitía dos interpretaciones bien diversas: ser tratado como hijo del Papa, al igual que el muerto, o compartir con el muerto su destino. El mensaje del romance se cifra en la afirmación de que los pobres, los marginados, no deben colaborar con la justicia oficial, con el poder, pues siempre es ajeno y corrupto. Para hacer explícita esta «lectura» de la fábula, las comunidades sefardíes orientales optaron por «restaurar», basándose en el contexto, la segunda secuencia de la fábula omitida, la del descubrimiento del crimen por el pobre pescador. Les bastó para ello con narrar en primera persona, al comienzo del romance, lo que antes sólo constaba como declaración del pobre pescador ante las autoridades:

> Yo estando en mi barca, pescando mi pobrería,
> vide venir tres a caballo haciendo gran polvarina,
> cosa llevan en el hombro, de lejos no lo vería,
> un baque dio en el agua, entera se estremecía.

Así colocado, este relato (de cómo el cuerpo del duque es arrojado al agua) se objetiva, y no tenemos más remedio que creer al narrador.

En Marruecos, por el contrario, las comunidades judías, lejos de desconfiar de la justicia, de quien desconfían es de los pobres, por el mero hecho de serlo. La declaración del pescador no se cree; por ello, es preciso desautorizarla. Ahora bien,

para no destruir la estructura de «novela policíaca», que es la gracia del romance, los interesados en dejar clara esta otra «lectura» de la *fábula* no optaron por recurrir a la restauración directa de la secuencia del crimen colocándola en cabeza del relato; sino que esperaron al final de la historia para contraponer al testimonio del pescador otro testimonio de carácter indubitable:

Ya le enterraba su tío, la noche le ensoñaría.
— Mucho me llorásteis, tío, responder no vos podía.
Me ha matado el pescador que las señas vos daría;
me quitó el jubón de grana, como le estrené aquel día,
me quitó el reloj del seno y el dinero que tenía,
me puso pesa al pescuezo, cien libras y más tenía. —
Ya se levanta su tío y a las cortes le metía.

Aunque, objetivamente, la declaración del tío ante la Corte no valga más que la del pobre pescador, el sueño, como antes la narración en primera persona, produce en el oyente la convicción de que lo así dicho es la verdad. Convenciones literarias y creencias atávicas se encargan de cerrar toda otra posibilidad, y el pobre pescador recibe el castigo merecido.

5. LA IDEOLOGÍA DEL ROMANCERO TRADICIONAL NO ES CONFORMISTA

Ni en este caso, ni en el de los dos romances antes citados, me atrevo a desarrollar la defensa de una correlación directa entre las oposiciones que se manifiestan en el tratamiento romancístico (del incesto entre hermanos, o de la muerte de un agresor por una doncella que defiende su integridad virginal, o de la credibilidad de un testigo de clase ínfima) y las estructuras culturales y socio-económicas de las comunidades cantoras en que encontramos cada una de las diversas alternativas. Pero no sería inapropiado hacerlo, ya que me parece innegable la existencia de algún tipo de vinculación entre las varias opciones y el medio social en que surgen.

Los ejemplos citados, que pudieran fácilmente multiplicarse y variarse, son bien indicativos de cómo, a partir de un determinado «modelo» poético o romance, van produciéndose innumerables poemas-objeto diferenciados, y cómo esas realizaciones individuales del «modelo» son agrupables en tipos espacial y temporalmente delimitados, que deben sus características particulares a la interpretación que de ese «modelo» van dando los transmisores-recreadores que lo han ido utilizando. Cada versión de un romance atesorada en la memoria de un cantor es el resultado de la conflictiva recreación del «modelo» por parte de la cadena de transmisores precedentes; pero esos transmisores han ido reformando el texto sujetos a la presión selectiva de la comunidad a la que pertenecen, de conformidad con el macro-sistema cultural en que se inscriben como personas vivientes.

De aquí que, frente a lo afirmado por algunos letrados definidores de modelos críticos «progresistas», el romancero tradicional esté muy lejos de recoger pasivamente el ideario de las clases dominantes (como ocurre con los romances «de cordel» impresos en los centros de cultura ciudadanos). Bien al contrario, las narraciones romancísticas orales tienden a asumir la ideología del «pueblo» cantor que las transmite y re-crea. Y esa ideología (aunque no carezca de contradicciones) incluye siempre, de una u otra forma, aspiraciones a una reorganización más justa de la realidad social y a una profunda revisión del sistema de valores en que se sustenta el orden, injusto, establecido.

6. SUBVERSIÓN DE VALORES EN EL CURSO DE LA TRANSMISIÓN DE UN TEMA

Las posibilidades «subversivas» de la re-creación artesanal de un modelo no pueden subestimarse. Un ejemplo extremo, que raya en lo asombroso, me bastará, creo, para subrayarlo: la evolución del romance de la *Fratricida por amor*.

Conocemos el antecesor literario del romance que se ha recogido modernamente de la tradición oral en Cataluña y entre los judíos sefardíes de Marruecos [sobre su presencia en Canarias, véase aquí adelante, cap. XII]. Se trata de una relación o «romance de ciego» que logró hallar acogida en la *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte, del Bachiller Pedro de Moncayo* (Barcelona, 1591), fols. 134-138. Cuenta un terrible y edificante «caso» ocurrido en Málaga: el ajusticiamiento de doña Ángela Padilla, hija de doña Isabel, convicta y confesa de la muerte de su hermana doña Argentina y de haber cometido incesto con su cuñado don Diego suplantando a su hermana en el lecho conyugal.

El romance «literario» empieza, como será de regla en los romances «de ciego», con un introito para llamar la atención del auditorio y presentar el caso que se va a narrar. En nuestro romance es este introito el fragmento más conseguido; lo constituye una descripción de cómo la Naturaleza toda se conmueve ante el crimen cometido por doña Angela:

El cielo estaua nublado,   la luna no parecía
los ayres terribles suenan,   el mar se embrauecía,
los peces van sobre el agua,   sus bramidos se sentían,
los páxaros en sus nidos   ninguno no parecía,
los galanes dan solloços   y las damas dauan grita,
los niños que maman leche   no maman en este día,
por la más hermosa dama   que dentro en Málaga auía;
es muy hermosa y discreta,   doña Ángela se dezía,
hija de doña Isabel   y el sobrenombre Padilla.
Ésta tal mató a su hermana,   la bella doña Argentina,

muger de estremadas prendas,   por imbidia que tenía
12 de amores de su cuñado   que don Diego se dezía,
muy dispuesto y gentil hombre   marido de la Argentina,
14 moço gallardo y gracioso   todo lo que ser podía...

La relación sigue después narrando prosaicamente (vv. 17-33) cómo doña Ángela atrae a su hermana a un secreto aposento, donde la asesina,

y atapándole la boca   el alma a Dios ofrecía.
Y a sus manos blancas tiernas,   para sanar honra y vidas,
amor las haze verdugos   en el cuello de Argentina.
Las que lo atan tan rezio   sueltan el alma cautiua,
dexando el jazmín y rosas   marchito en su cara fría.

El narrador se dirige, entonces, al público para advertirle:

Mirad los enrredos que haze   Satanás que no dormía,
al que halla muy vicioso   presto le da çancadilla,

antes de continuar narrando el segundo «crimen»:

Y desque la tuuo muerta,   cubrióla en vna cortina;
y después de todo esto,   en muy delgada camisa,
se fue para el aposento   donde don Diego dormía
y en entrando por la puerta   mató una vela que ardía.

Logrado su propósito de sustituir a la hermana en el lecho conyugal, y «desque ya apagó sus llamas y endemoniada porfía» con el cuñado, la incestuosa logra retirarse antes de que, llegada la mañana, don Diego, al echar en falta a su mujer, la busque y la halle muerta «cubierta en vna cortina». Las inquisiciones de la justicia sobre el crimen (vv. 55-64) culminan con la condena a muerte de don Diego por la Cancillería de Granada, seguida de la subsiguiente autoacusación de doña Ángela, quien

rabiosa como leona   a la calle se salía,
abraçando a su cuñado   estas palabras dezía:
— O cuñado de mis ojos   y espejo de mí alegría,
yo soy la triste culpada,   yo causé tanta desdicha,
yo soy la que maté   a mi hermana y tu Argentina,
por gozar de tus amores   puse mi alma cautiua.

Revisto el pleito, la Cancillería resuelve:

que, según fuero de hidalgo, se le quitasse la vida
y la saquen arrastrando porque bien lo merescía
y que le saquen los ojos por la grande aleuosía
y que pongan su cabeça, delante su casa misma,
encima de una alta escarpia que de todos sea vista.

El romancista no nos ahorra, después, detalle del suplicio; hasta poder comentar que doña Ángela «pagó lo que devía»; pero, al mismo tiempo, subraya la actitud penitente de la culpada:

su muy delicado cuerpo arrastrando en tierra yua
a la cola de un cauallo, que de verla era manzilla,
y en la su mano siniestra un crucifixo traya
y en la otra una piedra con que sus pechos hería.
Allí va la Charidad, los niños de la Doctrina,
allí van frayles descalços que su anima regían...

actitud que culmina cuando la fratricida, al ir a ser descabezada, pide a Dios, y también a Santa María, perdón:

...y no mire mis torpezas, aunque infierno merecía,
sino el premio incomparable de aquella sangre diuina,
la qual derramó en la Cruz por dar a las almas vida.

El recurso a lo patético no mitiga, en el romance literario, la doble lección: a) la bella y delicada doña Ángela «paga» con una horrible muerte su horrendo crimen (fratricidio doblado de incesto); b) pese a lo terrible del pecado, su arrepentimiento y resignación cristiana le permitirán ser redimida por la sangre de Cristo.

Del doble mensaje, la tradición catalana sólo ha retenido el de que los crímenes se pagan. Tras la confesión del crimen por la fratricida, se contenta con anunciar la sustitución de los reos:

Deslliuraren don Diego i penjaren la fadrina,

y prescinde de la truculenta descripción del suplicio; de resultas, se muestra desinteresada, por completo, respecto al alma de la culpada, ignorando su arrepentimiento a la hora de la muerte. Más rebelde a asimilar las lecciones del romance vulgar «literario» se nos manifiesta la tradición que llegó (no sabemos bien cuándo ni cómo) a Marruecos. En el curso de ella, los cantores, las cantoras quizá, sintieron el atractivo de la trágica personalidad de la asesina.

El romance sefardí, a diferencia del catalán, ha diluido en un discurso plenamente tradicional el característico lenguaje literario del romance vulgar de fines del siglo XVI. Vale la pena leerlo para admirar la capacidad recreadora de la tradición oral:

Nublado hace, nublado,   la luna non parecía,
las estrellas salen juntas,   juntas van en compañía,
los pájaros en sus nidos   no sosiegan ni dormían,
criaturitas de cuna   ni chillan ni mamarían,
mujeres que están preñadas   en su día abortarían,
hombres que están por caminos   a la ciudad se volvían,
peces que estaban n'el agua   al arenal se subían,
por amor de una doncella,   doña Ángela la decían,
de amores de su cuñado   mató a una hermana que tenía.
Matóla una noche oscura   tras una blanca cortina;
después que la hubo matado,   para su cama se iría,
que de besos y abrazos   don Diego recordaría,
pensando que era su mujer   cumplióla lo que quería.
Doña Ángela se levanta   dos horas antes del día;
don Diego se levantaba   dos horas después del día,
halló su cama enramada   de rosas y clavellinas.
—¡Acudid, mis caballeros,   veréis esta maravilla:
después de quince años casada   doncella la encontraría!
A los gritos que dio Diego   la justicia acudiría.
Ya prendían a don Diego,   que él culpa no tenía.
—Soltéis, soltéis a Don Diego,   que él culpa no tenía,
de amores de mi cuñado   matara a una hermana mía,
la maté una noche oscura   tras una blanca cortina.
El castigo que meresco   con mi boca le diría:
que me corten pies y manos   y me arrastren por la villa
y después de todo esto   a la mar me arrojarían.

En el romance tradicional sefardí, el crimen y el suplicio, que se complacía en describir el originario relator del caso ejemplar, apenas si se hacen presentes.

La reacción de la Naturaleza ante el crimen pasional ya cometido o que va a cometerse (no está claro), más que preparar al oyente, como en el romance «literarío», para oír el suplicio de la asesina, viene a crear un ambiente justificatorio del crimen enunciado en el verso:

matóla una noche oscura tras una blanca cortina,

pues nada resta de la complacencia en la violencia, propia del original letrado. La única «sangre» presente en el romance es la de la virgen desflorada, sólo sugerida metafóricamente:

halló su cama enramada de rosas y clavellinas;

y del suplicio sólo queda la autocondena en boca de doña Ángela.

Evidentemente, en abierta contradicción con los propósitos del autor del romance, los transmisores del «caso ejemplar» consideraron que la confesión de la incestuosa ante la justicia para salvar a don Diego de la muerte era prueba suficiente de que doña Ángela cometió el crimen por amor, no por lujuria, y juzgaron que la caída de la doncella en el abismo del fratricidio no se debía a la zancadilla del maligno, sino a haberse dejado arrastrar, en una oscura noche, por el torbellino de la pasión. Comprensivos, llegaron a ver en la asesina una víctima, y la perdonaron. El mensaje inicial, «conservador», del romance vulgar no puede resistir a esta nueva «lectura» de la historia.

Pero la subversión de la historia no acaba aquí. Una vez que el romance abandona el propósito de instruir a los oyentes con una terrible historia «ejemplar» y pasa a simpatizar con la fratricida por amor quedó abierto el camino hacia soluciones inimaginables para la justicia oficial. El crimen, aparte de quitar la vida a la hermana de la asesina, había creado otra víctima inocente en don Diego, que, sin culpa por su parte, venía a quedar privado de su derecho a disfrutar de una esposa joven y hermosa. Los cantores sefardíes consideraron preciso reparar ese daño y encontraron una solución muy alejada de las normas jurídicas usuales: que la asesina (como Rodrigo casándose con Jimena en las *Mocedades del Cid*) venga a llenar el hueco dejado por su víctima:

Los muertos, queden muertos; los vivos paz se harían.
La justicia la daría con ella se casaría.

o, según otra versión:

Pocos días son pasados con su cuñado se casaría.

¡Quién mejor que doña Ángela podía garantizar a don Diego el disfrute de amor de una esposa.

7. COMPLEJIDAD PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES Y PROTAGONISMO FEMENINO EN EL ROMANCERO TRADICIONAL.

Este ejemplo extremoso de subversión de la moral tradicional, que el romance vulgar literario trataba de imponer a los oyentes, nos exige, por otra parte, prestar atención a dos procesos observables en la transformación diacrónica de múltiples fábulas del romancero que han venido gozando de vida plurisecular en la tradición oral: la creciente atención hacia la complejidad psicológica de los personajes utilizados en sus ejemplos de vida, y la frecuente adquisición por parte de los personajes femeninos del papel de protagonista de la historia.

Como ejemplos simultáneos de una y otra tendencia aludiré brevemente a la evolución de tres romances bien conocidos pertenecientes a tres subgéneros distintos del viejo romancero: de un romance de tema épico, de un romance noticiero y de un romance de cautivos.

En *El moro que reta a Valencia* («Helo, helo por do viene   el moro por la calzada») las versiones modernas, sin sacar la narración de su cauce tradicional y sin renunciar al ambiente caballeresco, han trasladado el centro de interés de la trama al diálogo entre el moro retador y la hija del Cid, a quien su padre pedía en el romance de principios del siglo XVI que detuviese al moro «en palabras»,

> mientras yo ensillo a Bauieca   y me ciño la mi espada.

La estratagema amorosa encomendada por el Cid a su hija ha dejado de ser un paréntesis en el enfrentamiento guerrero del Cid y el moro que aspira a recobrar Valencia, para convertirse en la escena central en torno a la cual gira ahora toda la fábula. Este desplazamiento del interés se inicia ya en la versión (probablemente de origen occidental, quizá portugués) que acoge la *Comedia de las haçañas del Cid* (Lisboa y Madrid, 1603), donde el padre insinúa a su hija cómo ha de entretener al moro:

> — Las palavras sean pocas   y aquelhas de amor tocadas,

y en que la rivalidad de las cabalgaduras, motivo perteneciente originalmente a la persecución, surge anticipadamente en el diálogo con la hija del Cid cuando el moro

se jacta confiado:

— Non bos de pena, señora, non bos de pena, mi alma,
que se bien corre Bauieca, mi yegua buela sin alas,

refundiendo la vieja observación del narrador con ocasión de la carrera del Cid tras el moro:

Si Bauieca bien corría la yegua mejor volaua.

Pero, sobre todo, el cambio que está sufriendo la fábula se manifiesta en la versión de comienzos del siglo XVII cuando la doncella advierte al moro que la galantea:

— Váyaste, el moro, de hay, non digas que te fui falsa,
que mi padre el Cid Ruy Días hoi a ençillado, hoi caualga.

advertencia que entraña una completa reevaluación de las tres *dramatis personae* que aparecen en el romance (si prescindimos de Valencia, que actancialmente equivale a la doncella deseada, y que, por tanto, constituye un doble de la hija del Cid): el moro, el Cid y su hija. El moro «hi de perro» de la versión de principios del siglo XVI, que amenaza a Valencia, al Cid y a la familia, que se deja entretener por una doncella y que huye desaladamente al oír el galope de Babieca, se ennoblece, perdiendo su carácter cómico. La hija del Cid deja de ser un instrumento en manos de su padre y adquiere voluntad propia y complejidad psicológica. El Cid, al actuar más como artero que como buen caballero, pierde sus esenciales cualidades heroicas.

En la tradición moderna, la hija del Cid desplaza definitivamente a su padre del papel de protagonista. A pesar de su aparente inocencia:

— ¿Cómo lhe hei falar d'amor se de amor eu não sei nada?

— ¿Cómo lo haré, mí padre, que de amor no entiendo nada?,

controlará, con independencia de las intenciones y deseos de los varones, el desenlace. En las varias ramas de la tradición del S. E. (Cataluña, gitanos de Andalucía. comunidades sefardíes de Marruecos), no sólo entretiene al moro con palabras de amor, sino que cuando el moro sospecha de la traición:

— ¡Traición, traición, mi señora, traición me traéis jugada!

— Doncs què és aquell ruïdo que hi ha al palau del teu pare?,

le engaña con falsas explicaciones y juramentos de sinceridad:

— No soy falsa, mi morito, por la fe de ser cristiana;

— Yo no armo gran traición, ni mi linaje la usaba,

y en Cataluña consigue, incluso, aprisionarle personalmente con ayuda de sus criados. En el Occidente de la Península (Portugal, Zamora, León, Asturias) la doncella pretende, como en la versión de 1603, quedar limpia de toda mancha de traición y, lejos de retener al moro cuando la proximidad del Cid se manifieste con ruidos de caballos y armas, se apresura a aconsejarle la retirada:

— Vete con Dios, el morito, no digas que te soy falsa,
que en las cuadras de mi padre un caballo se ensillaba,

o, con una formulación distinta:

a Babeca de meu pai ela trepa na calçada,

e incluso su advertencia puede ir acompañada de una valoración negativa del plan ideado por el padre:

que el traidor del rey mi padre o ensilla o acabalga.

El enriquecimiento de la personalidad de la doncella se complementa en la tradición del Occidente de la Península con el de la figura del moro galanteador, que se arriesga a permanecer junto a ella confiado en la ligereza de su yegua hasta enterarse de que el Cid cabalga precisamente en el extraordinario potrezuelo que su yegua ha engendrado y que el moro ha perdido:

— Esse potragón, Mourinho, mi padre le dá cevada,
quarta e meia cada dia, quatro alqueires por semana.

No menos llamativo que el desplazamiento del Cid del centro de la escena épica heredada del viejo poema del siglo XII es la del cautivo, en el romance novelesco de *El cautivo del renegado* (romance magistralmente comentado por Paul Bénichou). La versión de la primera mitad del siglo XVI publicada en pliegos sueltos y cancioneros de bolsillo, después de contar con sobriedad muy eficaz la vida mala que el renegado da al cautivo y su buena suerte al tener «el ama buena», remataba la historia con un desenlace feliz, muy antirromántico:

Quando el moro se yua a caça quitáuame la cadena

y echara me en su regaço y espulgaua me la cabeça.
Por vn plazer que le hize, otro muy mayor me hiziera:
Diera me los cien doblones y embiara me a mi tierra.
Y assí plugo a Dios del cielo que en saluo me pusiera.

Esta visión cínica, con que el ex-cautivo narrador se refiere al amor de «el ama buena», ha sido rechazada unánimemente por la tradición oral posterior. El famoso verso «Por un plazer que le hize, otro muy mayor me hiziera», en que el cautivo minusvalora el amor de la mora juzgándolo pura lujuria, jamás reaparece. Y ya en cierta versión manuscrita portuguesa del siglo XVII o XVIII, que alcanzó a conocer Theophilo Braga, aparece un tratamiento muy distinto de la relación entre el cautivo y su «ama»:

Muitas vezes me decía: — Christiano, vai p'ra tu tierra.
— Como m'[h]ei de ir, mi senhora, dexar una ama tan bella?
— Mais vale tu libertad que amores em terra alheia.
— Como me hei de ir, mi señora, se me falta la moneda?
— Mete a mão en tu faltriquera, docientos dobrõis te dera,
cento para teu resgate, cento para tua terra.

Estos motivos reaparecen en todas las ramas de la tradición oral que conservan el romance (Portugal, Galicia y la Sanabria gallega, Cantabria, Cataluña y comunidades sefardíes de Marruecos) y revelan cómo el abandono de la concepción machista del romance se inició en época relativamente temprana ya que ponen de relieve el sacrificio de la mora que renuncia voluntariamente al goce del amor para conseguir que su amado disfrute de la libertad. Pero esa revalorización del «ama buena» sólo llega a subvertir el punto de vista original de la narración, convirtiendo a la mora en la figura central del romance, cuando la tradición moderna sefardí olvida toda alusión a los preparativos de la fuga o rescate y trunca artísticamente la historia con las nobles palabras de la mora:

Cada día me dezía: — Cristiano vete a tu tierra.
— ¡Cómo me iré, mí señora, dejando tu cara buena!
— Más vale tu libertad que no amor en tierra ajena;

o cuando la tradición portuguesa infunde en el romance una tonalidad elegíaca y prolonga la historia para atraer la atención de los oyentes hacia la mora abandonada (a quien convierte significativamente, de mujer, en hija del amo),

desviándola del cautivo fugitivo.

— Olhar lá, o minha filha,   acudir o me(u) chamado:
Dizer-me s'este crestẽo   vosa honra há levado?
—Deix o crestẽo, senhor pai,   qu'a mim no me deve nada:
Leva-me a luz dos me(u)s olhos,   dou-la por bem impregada.

Finalmente recordaré la transformación sufrida por el romance de la *Muerte del príncipe don Juan*.

Aunque [hasta 1993 se creía que] la literatura de los siglos XV a XVII no nos ha[bía] transmitido de él sino algunos versos incorporados a una comedia de Vélez de Guevara, estaba] claro [algo que la aparición de una versión manuscrita de fines del siglo XVI ha venido a comprobar]: en su redacción noticiera primigenia, el protagonista no podía ser sino el príncipe moribundo, y de las tres funciones familiares del príncipe como hijo primogénito de los Reyes Católicos, como padre de un heredero en potencia y como esposo recién casado, sin duda eran las dos primeras las que primaban en la atención del viejo romancista. Hoy, en cambio, la tradición oral únicamente ve preferentemente como hijo al príncipe en las comunidades sefardíes, y, por otra parte, aunque la suerte de su hijo póstumo se comente en versiones de muy distintas áreas, nunca llega a constituir el centro de interés del romance; ello se debe a que las varias ramas de la tradición peninsular, si bien desarrollan el romance en direcciones divergentes, coinciden en elegir un nuevo protagonista de la narración. En efecto, el drama puede culminar con la comunión amorosa y fusión de los enamorados en el llanto, antes de unirse, como Tristán e Iseo, en la muerte:

— Amante del alma mía,   amante mío del alma,
¿tomarás esta perita   en vino blanco mojada?
— Sí la tomaré, esposita,   por ser de tu mano dada.
Juntaron rostro con rostro,   juntaron cara con cara,
llora el uno, llora el otro,   la cama riegan en agua,
pasaron siete colchones,   siete sábanas de holanda.
Él murió a la media noche   y ella al resquebrar el alba;

o con la denuncia de la injusticia social que supone el hecho de que la amada de don Juan, por no ser mujer legal del moribundo, tenga «prohibido» incluso llorar al muerto:

Lançou as mãos a cabeça   a chamar-se desgraçada.
— Não arregues teus cabelos   em quanto se a hora acaba,
p'ra que a gente te não chame   viúva sem ser casada.
Se estiveres na janela   e meu corpo ali passar,
retira-te lá p'ra trás   que te não ouçam chorar!

o con la queja en boca del moribundo de que las instituciones oprimen, en vez de proteger, a los débiles:

—Sí me aliviará, mujer,   antes de por la mañana:
verás curas a la puerta,   los cofrades con las hachas,
me verás poner en pino   entre sábanas de holanda,
me verás coger al hombro,   me verás salir de casa,
me verás ir a la iglesia,   oïrás misa cantada,
me verás ir al sepulcro   donde el cristiano remata,
me verás tapar con tierra,   tú te volverás pa casa,
verás las mis puertas negras,   mis llaves enferrojadas,
verás comer la justicia,   para tus hijos no hay nada;

pero estas importantes variantes (en los problemas que la muerte de don Juan crea a los sobrevivientes) no deben hacernos olvidar el hecho común de que en todas estas ramas de la tradición es la esposa o amada que el muerto «abandona» quien se alza en la narración con el papel de protagonista.

8. EL ROMANCERO DE TRANSMISIÓN ORAL PERTENECE A LA LITERATURA MODERNA.

La doble evolución que venimos ejemplificando, y que creo se observa en una generalidad de los romances con una larga vida tradicional, no puede extrañarnos si aceptamos, como creo que hay que aceptar, que el romancero de transmisión oral es un género de poesía artesanal tan perteneciente al mundo moderno como la literatura burguesa a que exclusivamente dedican su atención los profesores y manualistas. De la evolución de las sociedades modernas, el romancero ha aceptado una nueva visión de las comunidades humanas considerándolas constituidas por individuos psicológicamente complejos, que no caben en una categorización simplista dentro de tipos social o actancialmente predefinidos, sin por ello dejar de utilizar las *dramatis personae* de una historia como ejemplos humanos que trascienden el caso narrado. Por otra parte, el papel preponderante que en los últimos siglos de la tradición oral han tenido las cantoras de romances ha contribuido, sin duda, a que en los ejemplos de vida del romancero, se conceda una atención creciente al punto de vista femenino; y quizá haya que considerar al romancero tradicional moderno como una de las más importantes creaciones literarias en que la mujer ha dejado oir su voz de forma más destacada que la del hombre.

XI. EL ROMANCERO ESPIRITUAL EN LA TRADICIÓN ORAL (1985)

La enraizada tradición castellana de verter «a lo divino» temas profanos lleva, en el siglo XVI, al bien conocido extremo de crear un *Boscán*, en que las obras poéticas de los introductores de la poesía amatoria a la italiana, tanto Boscán como Garcilaso, son «trasladadas a materias cristianas y religiosas» (Sebastián de Córdoba, vecino de Úbeda, 1575). El hecho de que todo un San Juan de la Cruz leyera y se inspirara en las liras de este «Boscán» vuelto a lo divino **1** nos pone bien de manifiesto el éxito y la importancia que tuvo la poesía de los *contrafacta* en la sociedad española del siglo XVI y nos invita a estudiarla con más respeto del que se suele.

Sin duda alguna, la práctica de «convertir en materia religiosa los locos devaneos del amor» (como dice Dámaso Alonso) **2** había enraizado en el siglo XV como contrapartida o complemento de la extendida costumbre, entre galanes y poetas, de utilizar vocabulario y motivos sacros para expresar estados pasionales**3**. Pero, al avanzar el siglo XVI, ese juego se pone al servicio del fomento de una «espiritualidad» al alcance del pueblo y bien encuadrada en los estrictos márgenes trazados por la vigilante censura inquisitorial **4**. De ahí que, apoyándose en el romancero y en la lírica tradicional (y popularizante), que difundían los pliegos sueltos y los cancionerillos de bolsillo, veamos desarrollarse entonces un romancero y un cancionero «espirituales», que aspiran a alcanzar popularidad utilizando esos mismos medios de difusión, y cuyo punto de partida es la conversión «a lo divino» de temas y motivos de la poesía popular (y popularizante) profana.

NOTAS XI. EL ROMANCERO ESPIRITUAL EN LA TRADICIÓN ORAL (1985)

1 D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: CSIC, 1942, pp. 47-100.

2 Alonso, obra cit., p. 47.

3 Que culmina en los planteamientos de Calisto en el Ier acto de La Celestina.

4 Como es lógico, la Inquisición vigiló muy cuidadosamente las producciones destinadas al consumo popular. Sus índices de obras prohibidas incluyen varios romances de tema bíblico o sacro publicados en pliegos sueltos y cancionerillos de bolsillo.

1. LOS ROMANCES «ESPIRITUALES» DE ÚBEDA

Entre todos los autores de poesía «espiritual» basada en modelos tradicionales, el más notable es Juan López de Úbeda, quien en su *Cancionero general de la doctrina cristiana*, Alcalá de Henares 1579, y en su *Vergel de flores divinas*, Alcalá de Henares 1582, **5** acertó a desenvolver con habilidad los más variados temas del romancero tradicional atribuyéndolos a un referido piadoso, sin que sus *contrafacta* resulten paródicos o estén exentos de compostura poética.

Sirvan de ejemplo algunos comienzos de esos romances «a lo divino»:

a) Passeando se anda Dios por su eternidad sagrada,
quando le vinieron nuevas de una hija de Santa Ana,
antes santa que nacida, ante los cielos criada... **6**,

basado en el de *Ay de mi Alhama*:

Passeava se el rey moro por la ciudad de Granada,
quando le vinieron cartas cómo Alhama era ganada.

(versión ed. por J. de Timoneda).

b) Mirava dende la cruz el Rey Soberano un día,
mirava el mar de passiones cómo en su madre crecía.
Mira sus lágrimas tristes, unas van y otras venían...7,

basado en el de *Miraba de Campoviejo*:

Mirava de Campo Viejo el rey de Aragón un día,
mirava la mar de España como menguava y crecía,
mira naos y galeras, unas van y otras venían,

c) — Ángeles, si al mundo ydes, por mi esposa preguntad
y diréysle que su esposo se le embía encomendar;
diréysle que se le acuerde quando me fuy a desposar... **8**,

basado en el de *Gaiferos rescata a Melisendra*:

— Cavallero, si a Françia ides, por Gaiferos preguntad,
deçilde que la su esposa se le envía a encomendar;
deçilde que se le acuerde de me venir a sacar.

d) Siempre lo tuviste, Ignacio, seguir la cavalleria,
siempre las grandes hazañas fueron de tu animosía...**9**,

basado en la versión de *Moro alcaide* que comienza:

Siempre lo tuviste, moro, andar en barraganías,
las mochilas en el onbro, rovando las alcaydías...,

sólo conocida a través de un manuscrito y de una cita de Covarrubias **10**

e) De amores estava Christo mal ferido y mal llagado
en una cruz estendido, por más mostrar su cuydado.
Al ánima se lo dize, de quien está enamorado:
— Mira, ánima, lo que digo, advierte lo que te hablo... **11**,

que calca la escena inicial del romance *Amores trata Rodrigo*. En este caso, podemos observar que la versión conocida por Úbeda, aunque se asemejaba especialmente a la divulgada por un pliego suelto, por la *Silva* compendiada de Barcelona (1561 y reediciones) y por la *Flor de enamorados* (1562), que decía:

Amores trata Rodrigo, descubierto ha su cuidado,
a la Cava se lo dize de quien anda enamorado:
—Mira, mi querida Cava, mira agora lo que te hablo... **12**,

incluía un verso hermano del que sólo conserva la versión manuscrita del cartapacio salmantino de Pedro del Pozo (1547) **13**:

Bivas llamas le encendían su coraçón lastimado,
del un cabo estava herido, del otro está mal llagado **14**,

dato éste que nos lleva a sospechar que Úbeda no acudía necesariamente a los textos impresos, sino a la propia tradición oral, en que romances como *Amores trata Rodrigo* proliferaban en variantes **15**

NOTAS 1. LOS ROMANCES «ESPIRITUALES» DE ÚBEDA

5 Aparte de las impresiones antiguas, hay una edición moderna del *Cancionero general de la doctrina cristiana* hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586) al cuidado de A. Rodríguez Moñino, «Sociedad de Bibliófilos Españoles. Tercera época», V, 2 vols. (Madrid: 1962 y 1964). Esta edición moderna sigue al texto de la edición de 1586, «que sólo difiere de las dos anteriores en la mayor corrección tipográfica» (según Rodríguez Moñíno). Las tres antiguas fueron impresas en Alcalá de Henares por Juan Iñiguez de Lequerica. El *Vergel de flores divinas* fue también impreso en Alcalá de Henares por el propio Juan Iñiguez de Lequerica el año 1582; Úbeda lo consideró

como una nueva versión, ampliada y depurada, de su obra anterior. Cito el *Cancionero* por el ejemplar R-4624 y el *Vergel* por el ejemplar R-2249, ambos en la Biblioteca Nacional de Madrid.

6 *Cancionero* de 1579, f. 154v; *Vergel* de 1582, f. 2v (*variantes*: Sancta Anna; sancta). Cfr. *Cancionero*, ed. Moñino, II, p. 86.

7 *Cancionero* de 1579, f. 72v; *Vergel* de 1582, f. 45 (*variante*: desde). Cfr. *Cancionero*, ed. Moñino, I, p. 284.

8 *Cancionero* de 1579, f. 54v; *Vergel* de 1582, f. 82 (variantes: si vays al mundo; a enc.). Cfr. *Cancionero*, ed. Moñino, I, p. 260.

9 *Vergel* de 1582, f. 166.

10 «Siempre lo tubiste moro, -----andar en barraganías / las mochilas en el onbro-----rovando las alcaydías», ms. de 1578 (Bibl. de Palacio, Madrid, ant. «Poesías varias 2-*B*-9»), fol. 33 bis *c*; «Siempre lo tuvistes moro-----andar en barraganadas», Covarrubias, *Tesoro,* s.v. «barragán».

11 *Vergel* de 1582, f. 43 v.

12 Véase *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio* ed. R. Lapesa *et al.*, en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, l, Madrid: SMP y Gredos, 1957, pp. 25-26.

13 *RTLH*, I, pp. 23-24.

14 Como hicimos notar los redactores (D. Catalán y A. Galmés) del estudio dedicado a «Amores trata Rodrigo» en *RTLH*, I, p. 30, estos versos remontan a la forma original del romance, pues tienen su fuente (como el resto del romance) en la prosa de la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral: «E commo él estava ya en ardor, e le fallava las manos blandas e blancas... ençendíase de cada ora más en su amor».

15 Según testimonian las cinco versiones que conocemos a través de impresos y manuscritos del siglo XVI (reeditadas conjuntamente en *RTLH*, I, pp. 22-26).

2. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES VIEJOS NO IMPRESOS

Si Úbeda, que tanto uso hace de la intertextualidad del romancero viejo, pudo prescindir de la consulta de los textos impresos para contrahacer a lo divino ciertas escenas, nada puede sorprendernos que algunos romances de que no conocemos impresiones dieran pie a contrafacturas anónimas conservadas por la imprenta. Tal es el caso, por ejemplo, de *A las armas, moriscote*, romance histórico referente a la frontera con Francia, basado en un suceso de 1496. Un pliego suelto (hoy en paradero desconocido **16**, pero del que poseo fotocopia obtenida cuando se hallaba en la biblioteca del Duque de T'Serclaes) **17**, que se titula «Aquí comiença un romãce con su glosa trocado por el de Moriscote aplicado a otro mejor sentido...», incluye un romance en el cual se combinan reminiscencias de *A las armas, moriscote* y de *Mis arreos son las armas* **18**. Comienza así:

A las armas, rey del cielo, pues las has de voluntad,
los traydores son entrados los que engañaron a Adam,
entraron por su pecado y por la tu muerte saldrán.
No se esconden los tyranos, que muy descubiertos van...

etc.,

recordando la escena del romance noticiero, escena que, a través de otras referencias, sabemos incluía los versos:

A las armas, moriscote, si las as en voluntad,
los franceses son entrados, los que en romería van;
entran por Fuenterabía, salen por San Sebastián,
....
no van a pie los romeros, que en buenos cavallos van... **19**.

Que los poetas a lo divino recurrieran directamente al romancero tradicional cantado y no sólo a los textos impresos nada tiene de sorprendente dado que su propósito era apoyarse en poemas bien conocidos a fin de conseguir para sus creaciones «espirituales» la deseada popularidad. La importancia que concedían a las melodías ya popularizadas se hace patente en títulos como el de este pliego suelto (también perdido, de la colección de T'Serclaes): «Sigue se vn romance d'la

Passiõ de Jesu Christo al tono de cauallero de armas blancas...» **20**. Y se expresa con toda claridad en el prólogo de Úbeda a su *Vergel de flores divinas*, quien, al defender la utilidad y buenos servicios que su libro puede aportar a la sociedad, detalla: «Los trabajadores, para cantando aliviar su trabajo, hallarán romances a lo divino, mudada la sonada de lo humano. Las donzellas, para el almohadilla y sus trabajos domésticos. Pues qué diré de los niños, que van de noche por las calles cantando cantares tan ociosos y viciosos que inficionan el ayre?» **21**

NOTAS 2. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES VIEJOS NO IMPRESOS

16 A. Rodríguez Moñino, *Diccionario bibliográfico de Pliegos sueltos (siglo XVI),* Madrid: Castalia, 1970 (*DicARM*), núm. 703.

17 Véase D. Catalán, «Los pliegos sueltos perdidos del Duque de T'Serclaes», en *Homenaje a A. Galmés de Fuentes* [III, Oviedo-Madrid: Univ. de Oviedo y Gredos, 1987, pp. 361-376].

18 Por el medio del romance figuran los versos: «Las armas son mis arreos,   mi descanso es pelear, / mi cama el duro pesebre,   mi dormir siempre es velear *(sic)*, / lágrimas es mi bever, desconsuelo es mi manjar».

19 Los tres primeros figuran en Miguel de Fuenllana*, Libro de Música para Vihuela intitulado Orphénica lyra,* s. 1., 1554, fol. 145 (Bibl. Nac. *R-14425*). [Los dos primeros se reflejan también en el despacho cifrado que en 1562 envió el embajador de Felipe II en París Tomás Perrenot (Arch. de Simancas, Estado, leg. K) en que se entretiene en poner en cifra textos de romances, villancicos y canciones varías]. El último nos es conocido gracias a un suceso americano: cuando Hernández Girón derrota en Chuquinga (21 de mayo de 1554) a las tropas reales mandadas por el mariscal Alonso de Alvarado, comenta la fuga de sus enemigos entonando «No van a pie los romeros   que en buenos caballos van» (según Diego Fernández de Palencia, *Primera y segunda parte de la historia del Perú*, Lima, 1876, lib. II, cap. XLV, p. 255. Tomo la cita de E. Romero, *El romance tradicional en el Perú*, México D.F.: El Colegio de México, 1952). El verso se refleja también en un contrahacimiento burlesco de 1643 (Durán, *Romancero general* II, núm. 1670). Aunque el tema no ha sobrevivido en la tradición oral moderna, estos versos han dejado sus huellas en otros romances (véase *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*. *CGR* 3, núm. 0060).

20 No incluido en el *DicARM*. Lo describo en el artículo citado en la n. 17.

21 Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional (donde el «Prólogo a la obra, del auctor» va fuera de la foliación del libro). El prólogo del *Vergel* puede leerse en la reedición del *Cancionero* de A. Rodríguez Moñíno, quien lo reproduce en su introducción.

3. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES DE GERMANÍA

Los contrafactistas no se cohibieron ante ningún tema. Hubo incluso quien osó verter «a lo divino» el más antiguo de los *Romances de germanía* según el juicio de Juan Hidalgo, Barcelona, 1609, cuya obra, según ha probado Rodríguez Moñíno **22**, circulaba ya en el primer cuarto del siglo XVI. En la versión que da a conocer Hidalgo empezaba así:

En la ciudad de Toledo,   donde Flor de Bayles son,
nacido nos ha un Baylico,   nacido nos ha un Baylón,
jugador de media espada,   de sobaco aliviador.
Hijo es de un Mesonero   muy perverso en condición;
por naturaleza caça   el que es hijo del Açor,
y aunque pequeño de cuerpo,   es de grande coraçón... **23**

La versión a lo divino [que, según expondré en otra ocasión, se basa en un texto tradicional más antiguo que el romance «erudito» de germanía que divulgó Hidalgo] es parte de la primera de las *Ensaladas* de Mateo Flecha (muerto en 1557), *Jubilate* **24**, en loor de la Virgen, que Miguel de Fuenllana incluyó ya en su *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), fol. 147. Dice así:

En la ciudad de la Gloria,   do los seraphines son,
denmedio de todos ellos   cayó un pícaro baylón.
De la ran ron
cayó un pícaro baylón,
de la ran ron.
Cardador era de percha,   de sobaco aliviador,
huye de la gurullada   en Castilla el vanastón.
De la ran ron
en Castilla el vanastón,
de la ran ron.
¡Oh qué bonica canción!
Mejor le fuera mal año
al tacaño
y a quantos con él son,
al tacaño

de la ran ron
de la ran, ron, ron, ron
de la ran ron.

Versión que, con su estribillo, nos prueba que la versión edificante del romance de germanía adoptó la música con que se cantaba su modelo.

NOTAS 3. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES DE GERMANÍA

22 A. Rodríguez Moñino, «Cinco romances», *ALM,* II (1962), 15-26 (específicamente, en las pp. 21-25).

23 Véase J. H. Hill, *Poesías germanescas* (Bloomington, Indiana, 1945), pp. 55-58.

24 Las *Ensaladas* de Mateo Flecha fueron publicadas póstumamente en Praga, 1581 [hay reed. moderna de H. Anglès, Barcelona: Bibl. Central, 1954, pp. 44-45]. El *Jubilate* se conserva además en dos manuscritos del siglo XVI. [En estos tres textos falta la estrofa que comienza «Cardador...». *La Orphénica lyra* de 1554 se halla en dos ejemplares de la Bibl. Nacional de Madrid, *R-9283* y *R-5647*, que he consultado; hay ed. moderna de Ch. Jacobs, Oxford: Clarendon Press, 1978, donde *Jubilate* se halla en las pp. 809-831].

4. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES NUEVOS

La práctica de la contrafactura a lo divino no se interrumpió con el triunfo del «romancero nuevo». Los romances nuevos tuvieron también poetas dispuestos a divinizarlos. En 1602 (y años posteriores) Alonso de Ledesma incluye en sus *Conceptos espirituales* **25** varios romances a lo divino contrahaciendo romances profanos de Lope de Vega; entre ellos el famoso de las quejas de Zaide, «Sale la estrella de Venus al tiempo que el sol se pone» **26**:

Sale la estrella en Oriente
al tiempo que Dios dispone
que el enemigo del día
pierda la presa que coge
y con ella la esperança
de sus falsas pretensiones...

Ledesma, a diferencia de Úbeda, que muchas veces se conforma con apoyarse en el *incipit*, trata de continuar la contrafactura a lo largo de todo el romance , de tal modo que vemos reproducir a Cristo los pasos del moro celoso:

que amores de cierta dama
le traen en hábito pobre;
la qual dizen que le dexa
por un monstruo feo y pobre
que guía como tirano
desta hermosíssima torre,

e, incluso, repetir los reproches que dirige a su desleal enamorada:

Alma —dize— la más clara
que las entrañas de un monte,
y la más desconocida
que cielo y tierra conoce,
¿por qué permites cruel,
después de tantos favores,
que tal prenda como tú
ageno dueño la goze?,

etcétera.

NOTAS 4. CONTRAFACTA «ESPIRITUALES» DE ROMANCES NUEVOS.

25 *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma, natural de Segovia. Dirigidos a nuestra Señora de la Fuencisla, Madrid: Imprenta Real, 1602 (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, *R-985*). Se reeditó varias veces en el siglo XVII. He consultado también la edición de Lisboa: Antonio Alvarez, 1605 (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, *R-8407*).

26 El romance de Ledesma contrahaciendo el de «Sale la estrella de Venus» se halla en las pp. 21-24 de la ed. de 1602 y lleva el título (p. 20): «Al Nacimiento. Romance buelto».

5. TRADICIONALIZACIÓN DE LOS CONTRAFACTA «ESPIRITUALES»

De los romances viejos y nuevos «aplicados a otro mejor sentido» que conocemos en impresos de los siglos XVI y XVII, sólo unos pocos consiguieron popularizarse, arraigar en la tradición oral e incorporarse al patrimonio cultural de los pueblos de habla hispánica. Algunos aún se siguen cantando o «rezando».

Entre los *contrafacta* de mayor difusión en la tradición oral se halla, sin duda, un romance de Juan López de Úbeda que pudríamos titular *Quejas de la Magdalena* (IGRH 0004.1), basado en el romance viejo de las *Quejas de doña Urraca*, la hija de Fernando I. Las versiones (fragmentos) de él recogidos en el Algarve, Douro y Trás-os-Montes (Portugal) y en Galicia, León, Zamora, Huesca, Cáceres, Madríd, La Mancha, Andalucía y Canarias (España), se hallan plenamente tradicionalizadas; pero su vinculación al arreglo «espiritual» del licenciado López de Úbeda me parece innegable. Compárese el comienzo del romance publicado en el siglo XVI **27**:

— ¡Moriros quereys, mi Dios, vuestro padre el alma os aya,
mandastes las vuestras tierras a quien bien os agradara:
al ladrón distes la gloria, ésta fue la primer manda,
y heredero le hezistes de vuetra gloria sagrada,
y a San Juan, vuestro querido, dexastes la madre sancta;
distes la vista a Longinos, ésse que os dio la lançada.
Y a mí, porque soy mujer, no me encomendastes nada.—
El Señor buelve los ojos para conoscer quién habla.
....
— Calles, calles Magdalena, y no digas tal palabra,
que allá en mi resurrección no te tengo yo olvidada,
....
que ansí como en los dolores has sido la apassionada,
en el gusto y alegría has de ser aventajada...

con la versión recogida en Alcuéscar (*Cáceres*) **28**:

Estaba la Madalena al pie de la cruz sentada,
contemplando los tormentos que Jesucristo pasaba:

—Morir querís, mi Señor, padre de toda mi alma,
qu' habís hecho un testamento que a todo el mundo le agrada:
a Longinos distis vista, dando la cruel lanzada;
a San Miguel dais el peso, para que pese las almas;
a San Pedro dais las llaves, para que las puertas abra
cuando suban a los cielos los fieles a tus palabras;
a Santiago la bandera, defensor de las batallas
contra los perros judíos que tu nombre l'insultaban.
Y yo, como soy mujer, me quedo desheredada.
—Calla, calla, Madalena, que no te tengo olvidada,
en el reino de los cielos tengo una silla guardada,
que la perdió Lucifer por su soberbia [i]nhumana
y tὐ, por la humildad, la silla tienes ganada.

A pesar de la distancia que separa a esta versión tradicional del romance espiritual de López de Úbeda, sería difícil que el motivo de la manda a Longinos hubiera surgido en dos actos independientes de trueque a lo divino. La dependencia del romance recogido en la tradición oral moderna respecto al *contrafacta* de Úbeda se confirma al leer en otra versión procedente de Granada el siguiente reparto **29**:

Al ciego le disteis vista, al mudo le disteis habla,
al buen ladrón vuestra cruz, que fue la primera manda.
Y a mí, como soy mujer, me dejas desamparada,

verso central está claramente basado en uno de los del romance a lo divino del siglo XVI.

Sin embargo, el romance tradicional moderno, para enriquecer o reformar el romance espiritual de Úbeda, recurrió directamente al recuerdo del romance profano, del que tomó motivos y versos desechados en el arreglo literario del siglo XVI. Sirva de ejemplo de esta labor adicional de contrafactura un fragmento de la versión de Rascafría (Madrid) **30**:

— A los ciegos los des luz y a los mudos los des habla.
Yo me iré por esos mundos como una mujer mundana
a comer hierbas del campo y agua si yo la encontrara.—
Vuelve Cristo la cabeza y a San Juan le preguntaba:
—¿Quién es esa señora que tan amargo me habla?
—Es tu hermana Madalena, vuestra querida y amada.

—Que allá en el rei [no] ’e los cielos   hay una silla guardada.

En esta escena se recuerda la famosa amenaza de las versiones del siglo XVI:

Yrme he yo por essas tierras   como una muger errada,

y la pregunta, incorporada por Martín Nucio en la segunda edición de su *Cancionero de Romances*, de Amberes 1550 [31]

Allí preguntara el rey: — ¿Quién es éssa que assí habla?—
Respondiera el arçobispo: —Vuestra hija doña Urraca,

motivos que Úbeda no había utilizado en su contrafactura. Pero los cantores del romance espiritual, para reforzar la contrahechura, no tuvieron que acudir a los impresos del siglo XVI, sino a la propia tradición oral del romance profano, donde uno y otro motivo aparecen remodelados en forma más semejante. En algunas versiones, de entre las pocas halladas en la tradición oral, de Zamora, de las islas portuguesas atlánticas, del Algarve (del siglo XIX) y de los gitanos de Cádiz y Sevilla[32], se dice, efectivamente:

— <Yo me voy por esos campos   (-como cosa malparada [33]

y, de otra parte:

— ¿Quién es aquella doncella   que tanto se amarguraba?
—Es vuestra hija, el buen rey,   vuestra hija doña Urraca [34].

Otro ejemplo de perduración de un romance a lo divino de autor conocido nos lo proporcionan las versiones modernas de *El niño perdido y hallado en el templo* (*á-e*) (IGRH 0605.1), basadas en la contrafactura realizada por Ledesma del romance de Lope de Vega «La diosa a quien sacrifica   Samo y Cipro en mill altares». La triple relación entre el romance tradicional, el de Ledesma y el de Lope fue señalada en 1935 por María Goyri con ocasión del tricentenario del Fénix [35]. El caso es evidente, pues Ledesma se esforzó en atribuir a la Virgen cada concepto originalmente referido a Venus, sin apartarse en nada de la estructura del romance lopesco, y por su parte, varias de las versiones tradicionales recuerdan bastante bien buena parte de los versos de Ledesma. Bastará confrontar los tres pasajes en que Venus y la Virgen preguntan por el Amor y por Jesús, dando sus señas:

— ¿Quién a visto un niño —diçe—   perdido desde aier tarde
con unos cabellos de oro   al mismo sol semejantes,

i, aunque cubiertos de un belo, ojos garços y süabes,
con unas flechas al hombro lo demás del cuerpo en carnes?
Tiene muy buenas palabras, aunque malas obras haze:
regala en la casa que entra, pero mata cuando sale,
cómese los coraçones porque es amigo de sangre
y de la ca[ç]a que mata es la parte que le cave.
....
Las mugeres le responden: niño de tales señales
nunca le an bisto, ni cren que se perdiese tan grande...

(Lope) **36**

¿Quién ha visto un niño —dize— perdido desde ayer tarde,
con unos cabellos de oro al mismo sol semejantes,
frente blanca y espaciosa, ojos rasgados y graves,
rostro modesto y alegre, condición blanda y suave?
Tiene amorosas palabras y divinas obras haze,
regala en la casa que entra, ¡mas ay della quando sale!
Come enteros coraçones, que como es el niño grande,
si no se le dan entero, no es possible que se harte.
....
Unos y otros le responden que niño de señas tales
no le han visto y que holgarían que Dios se le deparasse.

(Ledesma) **37**

A los que encuentra pregunta: — Señores, ¿si alguno sabe
de un niño que se ha perdido de mi compaña ayer tarde?
Lleva túnica morada, de Nazareno su traje,
lleva el sol en su carrillo y la luna en otra parte,
frente blanca y despaciosa, ojos rasgados y grandes.
— Señora, no le hemos visto, deseáramos hallarle;
por las señas que usted da, usted debe ser su madre,
que la dama que es hermosa más hermoso es lo que pare.

(tradición oral) **38**

Sin embargo, entre el romance hoy cantado y el publicado en los *Conceptos espirituales* (1602) parece haber mediado un texto intermediario de carácter no popular. Las versiones modernas de León, Zamora, Burgos, Valladolid, Segovia, Huesca, La Mancha y Canarias que conozco coinciden en continuar la historia

haciendo seguir la citada respuesta negativa de las mujeres por un informe dado a la Virgen por otra de ellas que dice haber acogido al niño Dios en su casa ofreciéndole cama donde pasar la noche.

El carácter «letrado» de esa refundición me parece probado por las versiones que mantienen el comienzo literario del romance **39**, pues lo incrementan con versos de origen no tradicional:

Donde Ledesma escribió:

La princesa a quien la tierra   reverencia en mil altares
va buscando sola y triste,   por una y por otra parte,
al niño perdido Dios,   que se le perdió al baxarse
de aquellas fiestas del templo   tan públicas como graves,

esas versiones modernas más conservadoras dicen, poco más o menos **40**:

La princesa de los cielos   reverencia mil altares,
la Virgen a quien se humillan   los ángeles celestiales,
aquella aurora divina   que es del Paraíso madre,
[n]'aquellas fiestas del templo   tan consagradas y grandes
anda buscando a su hijo,   que se le perdió ayer tarde.

De nuevo vemos que las conexiones entre lo oral y lo escrito son más complejas que lo que inicialmente pudiera pensarse.

NOTAS 5. TRADICIONALIZACIÓN DE LOS CONTRAFACTA «ESPIRITUALES»

27 *Vergel* de 1582, f. 45v.

28 Versión recogida por Rafael García Plata, no mucho antes de 31-X-1903.

29 Versión recogida por Manuel Gómez Moreno en 1908.

30 Dicha por María Marcos. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1902.

31 Como es bien sabido, Martín Nucio completó y corrigió la edición sin año (1547-48) de su *Cancionero de romances* al preparar su segunda edición, creando, de resultas, versiones mixtas o facticias. El *Cancionero de romances* de Amberes, 1550, puede leerse en reedición moderna de A. Rodríguez Moñino (Madrid: Castalia, 1967).

32 Véase *CGR* 2, núm. 0004. La tradición romancística gitana de la bahía de Cádiz y Triana, muy independiente de la tradición «paya» andaluza, nos es conocida gracias a Estébanez Calderón, en el

primer cuarto del siglo XIX, a Manrique de Lara, en el primer cuarto del siglo XX, y a Luis Suárez, en esta segunda mitad del siglo.

33 «Iré por el mundo alantre como cosa malparada» (Santa Cruz de los Cuérragos, *Zamora*); «Yo me voy por esos campos como la mujer mundana» (Sevilla: Juan José Niño).

34 En las versiones de Santa Cruz de los Cuérragos (Zamora) recogidas en 1910 (por Tomás Navarro Tomás) y en 1977 (por mí).

35 M. Goyri de Menéndez Pidal, «El Amor niño en el Romancero». Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935, 6 (27-XII-1935), pp. 665-579.

36 Dado a conocer por María Goyri en el artículo citado en la n. 35, pp. 672-674. Texto incluido en el Cartapacio «de la mano y pluma de Jacinto López, Músico de su Magestad» (Madrid, 20 de enero de 1620), ms. *3915* de la Biblioteca Nacional, Madrid. Otra versión, con algunas variantes, en el ms. *II-996* (*olim 2-H-4*) de la Biblioteca de Palacio. [También incluye una versión el *Cancionero dassense*, fol. 93r. Vide A. Restori, *Rendiconti della Accad. dei Lincei*. Classe di sc. mor. e filol., serie 5ª, XI (1902), pp. 99-136]. Cito por el ms. *3915*, fols. 126-127. Prescindo de la confusión gráfica, propia de un «ceceoso», *casa* por *caça*, del ms. de Jacinto López. [El romance de Lope de Vega ha sido objeto, recientemente, de la atención de A. Alatorre, en las pp. 363-364 del artículo «Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del romancero nuevo», *Estudios... dedicados a M. Díaz Roig,* México: El Colegio de México, 1992, pp. 337-390].

37 *Conceptos espirituales* de 1602, pp. 72-74.

38 Los versos citados pertenecen a una pluralidad de versiones. Con ligeras variaciones reaparecen en versiones de muy varias procedencias geográficas.

39 Otras versiones lo sustituyen por un comienzo más tradicional: «Camina la Virgen pura sola y con grandes pesares / en busca del niño Dios que se le perdió ayer tarde»; «Camina la Virgen pura por esta y por otra calle / en busca del su querido que se le perdió ayer tarde».

40 El comienzo citado se refleja, con mayor o menor exactitud, en versiones de Zamora, Burgos, Segovia, Huesca y Ciudad Real.

6. ANTIGÜEDAD DE LOS ROMANCES «A LO DIVINO» DE LA TRADICIÓN ORAL

La relativa escasez de descendientes modernos de los *contrafacta* espirituales que conocemos a través de los pliegos sueltos y cancioneros del Siglo de Oro no quiere decir que el romancero hoy cantado o recitado en el mundo de habla hispánica haya desechado la herencia de la poesía trocada a lo divino en los siglos XVI y XVll. Todo lo contrario. La aparente discontinuidad se debe a que fueron tantos los poetas y poetillas dedicados a «aplicar a otro mejor sentido» los romances, que sólo muy ocasionalmente podemos documentar los predecesores literarios de los romances a lo divino arraigados en la tradición oral moderna. La importancia que tuvo y tiene esa poesía espiritual popularizante en la cultura tradicional de los pueblos hispánicos nos la pone en evidencia la siguiente lista de romances de que se hallan versiones tradicionales a lo divino en el «Archivo Menéndez Pidal / Goyri»:

*Quejas de doña Urraca (*0004.1 *Quejas de la Magdalena)*
*Las almenas de Toro (*0032.1 *Por las almenas del cielo)*
*Muerte de Fernandarias (*0034.1 *Llanto de las tres damas;* 0034.2 *La Virgen vestida de colorado;* 0034.3 *El monumento de Cristo)*
Destierro del Cid (0003.1 *La gloria ganada)*
Emplazamiento de Fernando IV (0598.1 *La cuarentena de Cristo) Muerte de don Alonso de Aguilar (*0064.1 *El discípulo amado)*
Planto por don Manrique de Lara (0105.1 *Planto en el Monte Calvario)*
Roldán no admite parigual (0736.1 *Jesucristo dice misa)*
Rosaflorida (0308.1 *El castillo de la Virgen)*
Por el rastro de la sangre (0042.1 *El rastro divino)*
Paris y Elena (0043.1 *Los oficios de Cristo)*
El infante Arnaldos (0435.1 *La galera de la Virgen*; 0435.2 *La galera de Cristo) Mis arreos son las armas* (0522.2 *Vida ascética de la Virgen)*
Cómo no cantáis, la bella? (0098.1 *Cómo no cantáis, la bella. A lo divino) La bella en misa* (0107.1 *La Virgen en mica)*

La enamorada de un muerto (0502.1 La enamorada de un muerto. A lo divino) La muerte ocultada (0808 El ateo)
La diosa a quien sacrifica (0605.1 *El niño perdido y hallado en el templo)*

Basta leer esta nómina de romances, que acabo de citar, para concluir que las contrafacturas espirituales presentes en la tradición moderna se hicieron en el Siglo de Oro. La inmensa mayoría de los romances contrahechos a lo divino tienen hoy en su forma original profana una mínima implantación en la tradición oral, o incluso son desconocidos en ella. Por otra parte, los *contrafacta* han llegado a nosotros plenamente tradicionalizados, tanto en su discurso como en su intriga; las varias o múltiples versiones recogidas de cada uno de ellos ofrecen la apertura de significantes característica de los romances transmitidos de memoria en memoria durante varios siglos. En su peregrinar de generación en generación, estos romances a lo divino perdieron su intertextualidad respecto a los profanos a quienes debían el ser. Así, por ejemplo, cuando algunos cantores o rezadores de Asturias, el Alto Aragón y Uruguay **41** relatan:

Ya se aparta el buen Jesús a pasar su cuarentena
desde el Miércoles de Ceniza hasta el Jueves de la Cena.
No duerme en cama de rosas ni en paramentos de seda,
sino en un triste pesebre, por cabecera una piedra.
Todos los días que el sol sale doce pobres a su mesa,
de lo que los pobres dejan buen Jesús comía y cena.
— Si alguno le falta nada, pedídmelo con paciencia...,

nada les puede recordar que se trata de una escena tornada a lo divino del romance viejo del *Emplazamiento de Fernando IV*, ya que sólo el conocimiento de las versiones del siglo XVI nos pone a nosotros de manifiesto la dependencia:

Válasme Nuestra Señora que dizen de la Ribera,
donde el buen rey don Fernando tuvo la su quarentena
desde el Miércoles Corvillo hasta el Jueves de la Cena.
....
Una silla era su cama, un canto su cabecera.
Quarenta pobres comían cada día a la su mesa,
de lo que a los pobres sobran el Rey hazla su cena...

Otras veces, aunque el romance profano perviva en alguna rama o ramilla de la

tradición hispánica, los transmisores del romance espiritual carecen de cualquier posibilidad de contrastar ambos temas, pues la geografía excluye que se produzca la copresencia de los dos romances, a lo divino y profano, en un mismo grupo de portadores de saber tradicional. A los recitadores gallegos que hoy describen la galera de Cristo diciendo **42**:

> Que anda el Redentor del mundo   navegando por la mar,
> navega en una galera   que en mi vida he visto tal:
> las bandas eran de liezo,   los remos de virginal;
> el piloto que la guía   traía este cantar,

o a los asturianos y portugueses que aplican la descripción a la galera de la Virgen**43**:

> Navegando va la Virgen   navegando por la mar,
> los remos que traen son de oro,   la barquilla de cristal;
> el marinero que rema   va diciendo este cantar;

> Vamos ver a barca nova   que do céu cau ao mar
> Nossa Senhora vai nela   e os anjos vão a remar...
> As velas eram de seda   e não puderam abainar,
> os mastros eram de pino   e não quiseram avergar.
> Os peixes que andam no mar   às bordas vieram escutar,
> as aves que andam no céu   aos mastros vieram pousar,

en nada les afecta que los judíos sefardíes conserven memoria de la nave de *Arnaldos* y de la canción del marinero **44**.

NOTAS 6. ANTIGÜEDAD DE LOS ROMANCES «A LO DIVINO» DE LA TRADICIÓN ORAL

41 La versión uruguaya, recitada por la madre del señor Fernández Medina, ministro del Uruguay en Madrid (1928), quien se la recogió hacia 1900, es de origen asturiano, aunque la recitadora afirmase que la oyó a indígenas descendientes de los de las misiones de Jesuitas.

42 Cito por una versión gallega de San Jorge (Meira, *Lugo*), dicha por Benita Fernández Fernández (41 años), de la que conozco dos copias, de Eduardo Martínez Torner, 1929, y de Aníbal Otero, 1930.

43 Las versiones asturianas que conozco son de Puerto de Vega (Navia) y de Llanes; las portuguesas de *Açores* (la más antigua, publicada por Theóphilo Braga; la mayoría recogidas por Manuel da Costa Fontes de boca de emigrantes a América). La versión açoreana citada es la núm. 125 de Costa Fontes, *Romanceiro português dos Estados Unidos,* «Fuentes para el estudio del

Romancero. Serie Luso-Brasileira», I, Coimbra: Seminario Menéndez Pidal, 1980, p. 100.

44 «Vido venir un navío sobre aguas de la mar, / las velas de aquel navío eran de un fino arexclán, / las cuerdas de aquel navío eran de un oro torzal, / las tablas de aquel navío eran de un fino nogal, / la gente que dentro viene era de sangre real. / Marineros que le reman diciendo iban un cantar».

7. LOS CONTRAFACTA «A LO DIVINO» UTILIZARON EL ROMANCERO PROFANO ORAL

Pero la autonomía de que hoy gozan los romances trocados a lo divino, respecto a los romances de que fueron contrafactura, no debe extrapolarse hacia el pasado suponiendo que la composición y tradicionalización de los romances espirituales se hiciese al margen de la vida oral de los romances profanos inspiradores, esto es, basándose sólo en las versiones impresas.

De hecho, en la lista de temas profanos arriba presentada hay algunos de los que no conocemos versiones impresas antiguas, aunque la distribución geográfica del romance en la tradición moderna nos asegure su antigüedad. Tal es el caso de *La enamorada de un muerto*, tema que hoy sólo existe autónomo en Tánger (una única versión) y Cataluña, e incorporado al *Conde Niño* en el Alto Aragón y en Canarias **45**. Sin embargo, en dos versiones de Cáceres **46** se conserva precedido del *Llanto de las tres damas* (*contrafacta* del *Entierro de Fernandarias*) formando un romance que, en sus orígenes, sería de tema espiritual, cristológico **47**:

> ...Siete que va para ocho   que le tengo embalsamado.
> Yo le lavo su ropita,   yo le pongo su calzado,
> yo le lavaba su boca   con rosas y vino blanco,
> para cuando le doliese   que le doliese afinado.

Tampoco hay impresiones antiguas, aunque Lope de Vega y Góngora citen algunos de sus versos **48**, del *Destierro del Cid*, romance hoy solamente difundido entre los judíos de Marruecos y de Bosnia y entre los gitanos de Sevilla, pero del que se han incorporado algunos versos al desenlace de *Rodriguillo venga a su padre* en Madeira, Canarias y Asturias **49**. Su *contrafacta*, *La gloria ganada* tiene un área muy diferente, ya que se conoce de Norte a Sur en la Península (León, Zamora, Salamanca, Cáceres, Madrid, Cádiz):

> — ¿Dónde venís, buen Jesús,   tan rendido y tan cansado?
> — Vengo de Jerusalén   de rescatar los cristianos.
> — En el camino me han dicho   que la gloría habéis ganado.

— Si la he ganado, señores,   buenos pasos me ha costado:
buena corona de espinas,   buena llaga en el costado.
no lo queréis creer,   San Juan será mi abogado...

El diálogo a lo divino recuerda bastante de cerca el que conservan las versiones modernas del romance profano:

> — ¿Dónde habéis estado, el Cid   (- dónde `tuviste, Rodrigo donde vimdes, dom Rodrigues   que en cortes no habéis estado?, / la barba traéis crecida, el cabello crespo y cano. / —Allí estaba en la frontera   con los moros peleando. / —Villas y castillos, Cid,   me han dicho que habéis ganado; / partidlas con conde Ordoño,   que, aunque pobre, es buen hidalgo. / —Partidlas vos, el buen rey,   de esas que habéis heredado, / que aquellas que yo gané   mucha sangre me han costado, / maté a condes, maté a duques, señores de grande estado...

La sospecha de que los que contrahacían a lo divino no siempre acudían a textos impresos y de que, a veces, trabajaban directamente a partir del romancero en sus formas tradicionales cantadas creo que puede hallar también confirmación en los materiales del romancero oral de que disponemos.

El viejo romance de *Paris y Elena*[50] en su versión única antigua, muchas veces reproducida en pliegos y cancioneros, contaba cómo la reina es atraída al navío raptor desarrollando el siguiente diálogo:

— Reyna Elena, reyna Elena,   Dios prospere tu alto estado,
si mandáys alguna cosa,   veysme aquí a vuestro mandado.
—Bien vengades vos, Paris,   Paris el enamorado.
París, ¿dónde avéys camino,   dónde tenéys vuestro trato?
—Por la mar ando, señora,   hecho un terrible corsario.
Traygo un navío muy rico,   de plata y oro cargado.

El romance ha pervivido en tres ramas de la tradición moderna: la sefardí oriental, la sefardí de Marruecos y Canarias, y las tres remontan a una reelaboración común de esa versión juglaresca primitiva, pues cuentan que Paris, para atraer a la reina a su navío, le afirma que lleva a bordo un verde manzano «~ de amores) >en invierno y en verano (~tres Navidades al año)». La unidad de la tradición oral se manifiesta también en el diálogo previo:

—Vengáx en bonhora, Parisi,   vos y vuestro cavallo.
¡Para esse cuerpo, Parisi!   ¿qué oficio havéx tomado?
— Mercader so, la mi señora,   mercader y escribano.
Tres naves tengo en el porto   cargadas de oro y brocado.

(*Salónica*)

—Paris soy, la mi señora,   Paris vuestro enamorado.
— ¿Qué oficio traéis, Paris,   qué oficio habéis tomado?
—Por el mar ando, señora,   por el mar ando corsario.
Tres navíos traigo al puerto   de oro y almizcle cargados.

(*Marruecos*)

— Yo soy Parisio, señora,   Parisio el enamorado,
por la tierra soy ladrón,   por el mar un gran corsario
y tengo siete navíos,   todos siete a mi mandato
(~ veintitrés navíos tengo,   toditos a mi mandado).

(*Tenerife y La Gomera*)

Es esta variante de «los oficios» la que se refleja en una contrafactura del diálogo de Elena con Paris que sirve de remate a *Por las almenas del cielo* en versiones de Huesca, Lérida y Castellón:

—¿Qué oficio tenéis, mi hijo,   qué oficio habéis tomado?

pregunta la Virgen, y Cristo responde:

— Tres oficios tengo, madre,   los tres a vuestro mandato...

Este ejemplo, junto con el tratamiento arriba expuesto de la influencia de las *Quejas de doña Urraca* en los derivados tradicionales del romance a lo divino del licenciado López de Ubeda, creo que bastan para reafirmar lo que ya habíamos notado a propósito de *Amores trata Rodrigo*, que los creadores de contrafacta trabajaban, a menudo, desde dentro de la propia tradición oral del romancero.

NOTAS 7. LOS CONTRAFACTA «A LO DIVINO» UTILIZARON EL ROMANCERO PROFANO ORAL

45 Véase D. Catalán, *Por campos del romancero*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 189-227.

46 De Aliseda y de Torrejoncillo, *Por campos del romancero*, p. 226.

47 A pesar de que las versiones recogidas tienden a recrear una historia profana, la escena derivada del *Entierro de Fernandarias* conserva el aire de una contrafactura a lo divino.

48 Véase D. Catalán, «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», *RPh*, 24 (1970-71), 1-25 y 441-463 (pp. 458-461) [y en el presente libro, cap. II, § 9].

49 Cuando escribí el artículo citado en la nota anterior sólo conocía las versiones marroquíes y la gitana de Juan José Niño (residente en Triana); en el *CGR* 2, núm. 0003 y en el *CGR* 3 «Addenda» se tienen ya en cuenta una versión de Bosnia y cuatro de Madeira. En Madeira el tema no sobrevive como romance autónomo, sino como desenlace de *Rodriguillo venga a su padre*. Con la misma estructura se han descubierto últimamente versiones de *Rodriguillo* en Tenerife y La Gomera (*Canarias*) y en Pola de Ayande (*Asturias*).

50 Véase D. Catalán, *Por campos*, pp. 101-117.

8. EL LENGUAJE POÉTICO DE LOS ROMANCES «A LO DIVINO»

Los romances cristológicos y marianos que utilizaron, como recurso poético, la intertextualidad del romancero profano constituyen, evidentemente, el núcleo en torno al cual se organizó en el Siglo de Oro el romancero religioso. Todavía hoy siguen representando, en la tradición oral cristiana, el grupo más caracterizado de los romances de tema «sacro».

Su lenguaje poético los asocia naturalmente a los romances tradicionales, de que son hermanos y de quienes heredan el modo de decir, de expresar discursivamente la *intriga* o contenido narrativo. Sirvan de muestra las siguientes unidades narrativas espigadas en una pluralidad de romances «a lo divino».

Los llamaba de uno en uno,   de dos en dos se juntaban.
...
Miran unos para otros,   a todos tiembla la barba,
el que barba no tenía   la color se le mudaba.
...
— Calla, calla, tú, San Pedro,   no digas esas palabras.

(El discípulo amado)

Consigo lleva a San Pedro,   consigo lleva a San Juan,
consigo lleva a los doce   que a su mesa comen pan.

(Jesucristo dice misa)

Yo vide un portillo abierto,   nunca lo vide cerrado.

(La Virgen vestida de colorado)

Por las almenas del cielo   se pasea una doncella,
blanca, rubia y colorada,   relumbra como una estrella.

(Por las almenas del cielo)

Las paredes son de oro,   almenas de plata fina,
entre almena y almena   dos mil ángeles había.
...

En medio de aquel castillo   hay una rosa florida,
en medio de aquella rosa   está la Virgen María.

(El castillo de la Virgen)

Camina la Virgen pura   en una fresca mañana,
las campanas de Belén   todas tocaban al alba.
...
No le conoció la Virgen   por mucho que lo miraba.

(El rastro divino)

La una dice: ¡Mi primo!   La otra dice: ¡Mi hermano!
Y la más pequeña dice: ¡Mi pulido enamorado!

(Llanto de las tres damas)

Sus salas son dos tristezas,   sus manjares de ayunar.

(Vida ascética de la Virgen)

Aguja de oro en sus manos,   ¡qué bien labraba la seda!
...
De que oro le faltaba,   de sus cabellos enhebra,
que del oro a sus cabellos   iba poca diferencia.
...
¿Cómo no canta, la blanca,   cómo no canta, la bella?

(¿Cómo no cantáis, la bella? A lo divino)

Manto llevaba de gracia,   guarnecido de oración,
toca blanca en su cabeza,   que relumbra más que el sol.

(La Virgen en misa)

Vemos en ellas la pervivencia de la unidad básica del lenguaje figurativo del romancero tradicional: la *fórmula*. Al estudiar las *fórmulas* se ha pretendido definirlas desde el plano verbal, cuando en verdad son «tropos». Las *fórmulas* dicen algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión formularia no pueda desecharse como impertinente, pues generalmente tiene cabida en una visualización realista de la *intriga*, para el desarrollo de ésta lo que importa es la significación esencial «lexicalizada» de esa expresión. La *fórmula* coincide con la sinécdoque en designar mediante una representación restringida, concretizada, algo de más amplía o abstracta realidad.

De ahí su potencia dramatizadora, su capacidad de visualizar sucesos, concretándolos en actos y gestos de funcionalidad vicaria **51**.

Así, por ejemplo, en la primera de las *fórmulas* citadas

Los llamaba de uno en uno,   de dos en dos se juntaban

lo que se nos está diciendo, en la *intriga*, es que los discípulos 'se apresuran a acudir a la llamada' de Cristo; pero, al describírsenos en ella cómo van acudiendo por parejas, surge ante nuestros ojos la escena de la llegada con una mayor viveza que sí se nos informara de ello sin acudir al tropo. Más dramáticamente descriptiva es la *fórmula* siguiente, pues el temblor de las barbas y la palidez de los imberbes nos permite «ver» el miedo que en su interior sienten los discípulos cuando Cristo les propone la empresa de morir por él al día siguiente. Etcétera.

NOTAS 8. EL LENGUAJE POÉTICO DE LOS ROMANCES «A LO DIVINO»

51 Sobre la *fórmula* como unidad del discurso romancístico, véase D. Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico*, *Catálogo general descriptivo CGR*, 1.A., pp. 170-195.

9. LOS ROMANCES SACROS Y EL FORMULISMO DISCURSIVO DEL ROMANCERO

El recurso al lenguaje figurativo de las fórmulas no ocurre únicamente en los romances trocados a lo divino como resultado del proceso mismo de la contrafactura. Hay en las versiones orales de los *contrafacta* muchas fórmulas, similares a las usadas en el romancero profano, que no se basan en las que ofrecía el original contrahecho.

Tomemos, por ejemplo, el romance muy divulgado de *El rastro divino* (que se da en la tradición con dos asonantes, *á.a* y *á.o*). Aparte de las expresiones formularias heredadas de su modelo, el romance *Durandarte envía su corazón a Belerma* en la versión del siglo XVI que comienza *Por el rastro de la sangre*, las versiones modernas acuden a otras fórmulas como:

—Por aquí pasó, señora,   antes que el gallo cantara.
...
Llevaba un manto negro,   que por el suelo le arrastra;
Madalena lleva toca,   no es de seda ni de holanda.
...
San Juan, como buen sobrino,   luego acudió a levantarla:
— Arriba, mi tía, arriba,   arriba, Virgen Sagrada.
...
Le conoció Magdalena,   que es su linda enamorada.
...
—Cuatro lanzadas me han dado,   la menor me pasó el alma.
...
— Dejadme besar los pies,   pues que a la boca no alcanzo.

Todas ellas suscitan el recuerdo de expresiones similares que ocurren en otros romances del romancero profano y nos invitan a compararlas con ellas. Pero me limitaré a destacar los dos casos más curiosos. La fórmula utilizada para contar cómo San Juan conforta a la Virgen es, por ejemplo, idéntica a la que se da en

versiones de *La muerte del príncipe don Juan*, cuando el rey, padre del moribundo, acude a confortar a su nuera que ha caído al suelo en desmayo mortal:

El suegro, que estaba allí, luego acudió a levantarla.
— Arriba, arriba, mi nuera, arriba, arriba, mi esclava.

En cuanto a la expresión con que la Magdalena dramatiza su amor a Cristo muerto, tiene su paralelo en el homenaje que, en *El conde Grifos Lombardo* **52**, presta don Golfo a su tío al hallarlo ahorcado en el patíbulo y ya muerto:

— Tío te beso los pies, por no alcanzarte a las manos.

A través de esa fórmula, el sobrino reconoce las obligaciones contraídas por haber comido el pan de su tío y asume la empresa de vengar su muerte.

La comunidad de lenguaje figurativo entre el romancero «espiritual» de origen más antiguo y el romancero tradicional profano no se limita a los romances nacidos como *contrafacta*. Los romances «sacros» construidos sin acudir al reclamo de los *incipit* famosos utilizan el mismo formulismo discursivo que caracteriza al romancero tradicional de creación artesanal colectiva.

Puede servir de ejemplo el romance *Desde el Huerto hasta el Calvario* que contiene versos como:

Le busca de huerto en huerto y de rosal en rosal;

— Dios le guarde, hortelanito, que Dios le libre de mal;

— Una verdad le pregunto que no sea falsedad;

— Por aquí pasó, señora, antes del gallo cantar;

Al pasar un hondo río que se llama río Azar;

Levántate, perro enemigo, si te quieres levantar.

o el de *La Virgen anuncia al niño su pasión y gloria:*

Trajera un niño varón que arrelumbra más que el sol;

La luna y las estrellas se acercan alrededor;

Las damas que le dan leche bienaventuradas son;

el barrelo en que le arrolan es de oro y de latón;

Tres varas tengo de alcalde, escogerás la mejor.

En ninguno de los dos casos podemos citar un romance profano inspirador de la

narración espiritual.

Creo que vale la pena detenerse a examinar más de cerca esta cuestión de la construcción formularía libre de la presión contrafactística. Para ello tomaré como ejemplo el hermoso romance de *la Pobreza de la Virgen recién parida*, de amplia difusión tanto en España, como en Portugal, como en Hispanoamérica.

Repartidas entre las numerosas versiones, muy diferentes entre sí, que constituyen el *corpus* del romance, hallamos, de entrada, varios *incipit* formularios. Una versión asturiana **53** comienza con el verso:

Los tiempos andan revueltos,   el Norte no parecía.

De inmediato pensamos que estamos ante una contrafactura del romance de *Don Juan de Navarra y la Fortuna* (=0603), el cual empezaba, en una de sus versiones del siglo XVI **54**, con los versos:

Los cielos andan rebueltos,   el sol eclipse hazía,
la luna perdió su lumbre,   el Norte no parescía;

pero otra versión asturiana de la *Pobreza de la Virgen* **55** prefiere una variante del presagio muy diferente:

Agua de la mar salada   la sangre se convertía,
los peces daban bramidos   con el mal tiempo que había,

que nos remite al comienzo de la *Visión del rey don Rodrigo* en su versión única del siglo XVI **56**:

Los vientos eran contrarios,   la luna estava crescida,
los peces davan gemidos   por el mal tiempo que hazía.

Ante esta dualidad de posibles modelos en el romancero profano, recordamos que también la *Fratricida por amor*, según el texto publicado en 1591 **57**, acudía al mismo motivo para subrayar el horror de la Naturaleza ante el crimen de doña Ángela Padilla:

El cielo estava nublado,   la luna no parecía,
los ayres terribles suenan,   la mar se embravecía,
los peces van sobre el agua,   sus bramidos se sentían...

y que en la *Tercera parte de la Silva* el romance de *Belardo y Valdovinos* comienza con el verso:

El cielo estava nubloso,   el sol eclipse tenía **58**.

Creo, pues, preciso desechar la idea de la contrafactura y admitir que la descripción de una naturaleza desordenada en concordancia con los sucesos infaustos que van a ocurrir en la tierra es un motivo tradicional utilizable en una pluralidad de *fábulas*; su presencia en un determinado texto no provoca intertextualidad. Lo mismo ocurre con el *incipit* —más frecuentemente utilizado en el romance **59**:

Atan alta va la luna   como el sol de mediodía

La presencia de este mismo verso en una versión antigua de *Valdovinos suspira* **60**:

Tan claro haze la luna   como el sol a medio día

no lo vincula a esa *fábula*. Aún hallamos en la *Pobreza de la Virgen recién parida* otra fórmula para iniciar el relato:

La noche de Navidad,   noche de grande alegría,

que podría relacionarse con el comienzo de varios romances.

Análogamente, cabría ir señalando precedentes o paralelos en el romancero profano antiguo o actual para la mayor parte de las expresiones poéticas que compiten en las varias versiones del *corpus* de la *Pobreza de la Virgen recién parida*, sin que su aparición deba explicarse como un calco o una contaminación. Me limitaré a presentar, siguiendo el orden de la fábula, un amplio muestrario de las unidades de discurso presentes en la *Pobreza de la Virgen* características de ese lenguaje figurativo, a fin de que el lector compruebe la densidad del componente formulario en el desarrollo de un tema carente de un modelo profano previo:

Cuando la madre de Dios   para Belén se partía;

Caminando va José,   caminando va María;

San José iba con ella   y alcanzarla no podía;

—Camina, María, camina,   camina, Virgen María;

Sentáronse a descansar   al pie de una fuente fría;

Tanto navegan de noche   como navegan de día;

Ya llegaron a Belén   entre la noche y el día;

— ¡Abran las puertas, porteros,   a San José y a María!

—Las puertas ya no se abren   hasta que sea de día;

—Juramento tengo hecho   y no lo quebrantaría
de no abrir la puerta a nadie   hasta que Dios traiga el día;

— Estas puertas son de ferro,   no se abren hasta el día;

Las puertas están cerradas   de manos de la justicia;
¡Yo cómo las he de abrir,   la vida me costaría!;

Fuéranse la calle abajo,   fuéranse la calle arriba;

Se arrimaron a un roble,   roble de una fuente fría;

San José tiende su capa   y María su mantilla;

— ¿Tú has de parir esta noche   o para la que venía?
— Ni paro para esta noche,   ni para la que venía,
he de parir a su hora,   Dios me la haga cumplida;

Al cantar de los pichones   parió la Virgen María;

Parió un hijo como el sol,   resplandece como el día;

Y parió un hijo varón,   que el mismo sol parecía;

Un niño como una flor,   como el sol al medio día;

Echó mano a su tocado   a un pañuelo que traía,
con una tijeras de oro   que en sus dedos las metía
el lienzo de sus cabellos   por el medio lo partía;

Lo puso punta con punta   y en tres pedazos lo hacía.
Con la mitad lo empañaba,   con la mitad lo envolvía,
con la mitad que quedaba   sus cabellos recogía;

La mitad para la noche,   otra mitad para el día,
y otra para recoger   los cabellos algún día;

Una era p'ra de manhã,   outra p'ra meio do dia,
outra era p'ra meia-noite   emquanto o Jésus dormia;

Bajó un ángel desde el cielo   rezándole: Ave María.
Librito de oro en sus manos,   que cíen mil hojas tenía,
cada vez que muda hoja,   un pañal se le volvía;
Los unos eran de hilo   los otros de holanda fina;
Le pregunta el rey del cielo: ¿Cómo queda la parida?
— La parida queda buena   en su celda recogida.
queda vestida de oro,   calzada de plata fina.

52 Véase D. Catalán, *Por campos,* pp. 122-166 (p. 155).

53 De Arenas de Cabrales, dicha por María Josefa Fernández Díaz (69 años). Recogida por Aurelio de Llano Roza de Ampudia (1923?).

54 Publicada en un pliego suelto gótico: *Aquí comiençan seys romances. El primero del rey don Pedro. El segundo de Paris...*, *DicARM*, 680, 681 y 682.

55 De Andés (Navía), dicha por Dolores García García (44 años). Recogida por Eduardo Martínez Torner, 1916.

56 Véase *RTLH,* I, pp. 42-43.

57 En la *Flor de varios romances nuevos. Primera y Segunda parte* del Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja, Barcelona: Jayme Cendrat, 1591, reed. por A. Rodríguez Moñino en «Las Fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)», II, Madrid, 1957, fols. 134-138.

58 *Tercera parte de la Silva de varios romances*, Zaragoza: Stevan de Nagera, 1551, fol. 21.

59 Aparece en versiones de Trás-os-Montes, Ourense, León, Zamora, Salamanca, Burgos, Valladolid, Segovia, Madrid, Cuenca y Cáceres.

60 En la versión publicada en el *Cancionero de romances* de Amberes, sin año (1547-48), por Martín Nucio, fols. 194v-195.

10. LA DESINTEGRACIÓN DE LAS FÁBULAS «SACRAS». DE ROMANCE A «REZADO»

Según hemos tratado de mostrar, por su lenguaje poético el romancero «sacro» de tema cristológico y mariano pertenece de pleno derecho al romancero tradicional. No cabe mayor igualdad en los recursos figurativos que maneja. En cambio, fuera del plano del *discurso*, se aparta del romancero «profano» y también del romancero simplemente «piadoso» en una propiedad esencial: lo referido en sus «fábulas», al ser una historia sagrada de dominio común para el emisor y para el oyente cristianos, propiamente no se narra, sino que se rememora celebrativa o meditativamente. En efecto, en los romances sobre la historia del nacimiento, predicación, pasión, muerte y gloria de Cristo y de los gozos y dolores de María, la narración se halla en realidad desfuncionalizada: el narrador no posee la exclusiva de ser quien conoce de antemano a la perfección la cadena de sucesos, cronológica y lógicamente trabados, que constituye la *fábula*, y por tanto quien va saciando progresivamente la curiosidad de los oyentes al írsela revelando con una táctica expositiva basada en el deseo de despertar y conservar el interés. La anulación de toda expectativa ritualiza el canto o recitación de los romances sacros, hasta tal punto que en diversas áreas de la tradición son considerados «oraciones» o «rezados», en vista de su función predominantemente extranarrativa. De resultas, la estructura narrativa de este romancero «espiritual» puede fácilmente desintegrarse: los motivos adquieren autonomía total, sólo significan por sí mismos; la cadena secuencial lógico-cronológica se rompe, pues al rezar una «oración» el emisor no se interesa en representar dramáticamente el proceso que conduce desde un antes a un después. Reducidos a motivos o grupos de motivos yuxtapuestos, los romances pierden su fábula y, en consecuencia, pueden barajar, sin restricción alguna, fragmentos sueltos que originariamente pertenecían a temas diversos:

> Jueves Santo, Jueves Santo,   tres días antes de Pascua,
> cuando el Redentor del mundo   a sus discípulos llama.

Los llamaba uno por uno,   dos a dos se le juntaban.
Después de que los vio juntos   de esta manera le hablaba:
— ¿Cuál de vosotros, los míos,   moriréis por mí mañana?
—Se miran unos a otros   y la barba les temblaba
y el que barba no tenía   el color se le mudaba.
Responde San Juan Bautista,   predicando en su montaña:
-—Yo moriré, padre mío,   antes hoy que no mañana.
— No te muestres tan cruztante,   Pedro, que no lo serás,
que antes de que el gallo cante   tres veces me negarás.
—A las doce de la noche   se salió Cristo de ronda
vestido de almilla blanca,   paño de miles colores.
Llamó a la puerta del Alma   y el Alma no le responde.
—Responde, querida mía,   querida mía, responde,
que por ti he venido al mundo   y por ti vine a ser hombre
y por ti vine a pasar   las tinieblas de esta noche
y por ti vine a llevar   más de cinco mil azotes.
—A las doce de la noche   el Niño se levantó;
la Virgen, que no lo vio,   en busca de él se marchó.
En el medio del camino   a un paisano encontró:
—¿Ha visto por aquí un niño   antes del gallo cantar?
—Por aquí ha pasado un niño   antes del gallo cantar,
los judíos lo llevaban   que no lo dejan parar,
unos le van escupiendo   y otros le van esgarreando
y el más pequeñito de ellos   bofetadas le va dando. —
La Virgen, de que oyó esto,   para atrás se ha desmayado;
San Juan y la Magdalena   la levantan por la mano.
— Arriba, Virgen piadosa,   que cerquita está el Calvario,
que por pronto que lleguemos,   ya lo están crucificando.—
Ya le dan vuelta al madero,   ya le remachan los clavos,
ya le espetaron la lanza   por su divino costado,
ya se lo contemplan muerto   en el regazo sagrado.
— Madres que hayáis parido,   ayudármelo a llorar,
que las que no hayáis parido   no saberés de mi mal.—
En la mi mano derecha   traigo una corona hecha;
en el medio ’e la corona   traigo un pendón colorado;
en el medio del pendón   traigo un monumento armado;
en el medio ’el monumento   traigo un cordero sagrado.
La sangre que de él caía   caía en cáliz sagrado.
El hombre que la bebía   ha de ser afortunado:

en este mundo será rey   y en el otro coronado.

Videmala (*Zamora*).

Es más, la función meditativa de estos rosarios de motivos sacros posibilita, incluso, saltar sin orden alguno desde el Calvario a Belén para mejor rendir culto al Redentor:

Por un postiguito abierto,   el otro medio cerrado
por allí pasó la Virgen   vestida de colorado.
El vestido que llevaba   todo lo lleva manchado
con la sangre que Jesús   derrama de su costado.
—Limpia, limpia, Madalena,   y no dejes de limpiar,
que en los reinos de los cielos   tiene' una silla guardá.
No la ha hecho carpintero   ni fina carpintería,
que la ha hecho Dios del cielo   para su madre querida.—
Allá arribita en el alto   está la Virgen María,
dándole el pecho a su hijo;   su hijo nada quería.
—¿Por qué lloras, hijo mío,   por qué lloras, alma mía?
—Porque el infierno está lleno   y la Gloria muy vacía.

Fuenteheridos (*Huelva*).

11. EN CONCLUSIÓN

El esfuerzo realizado en el siglo XVI y comienzos del siglo XVII por una legión de pequeños poetas empeñados en proporcionar al pueblo un romancero cantable de contenido espiritual tuvo un éxito notable. La tradición oral de los pueblos hispánicos conserva un amplio repertorio de «materias cristianas y religiosas» con firmes raíces en el romancero «a lo divino» del Siglo de Oro. El lenguaje poético tradicional, aplicado «a otro mejor sentido» que aquel en que se formó, permitió borrar los márgenes entre el romancero viejo y sus contrafacta espirituales y facilitó la conversión de los romances cristológicos y marianos en auténtica poesía popular. Sin embargo, las fábulas religiosas tenían una debilidad estructural de difícil solución: su trama narrativa era demasiado obvia para que la trabazón argumental conservara su primacía sobre la función religiosa de un romancero «rezado». La función rememorativa, meditativa, ritualizada de los romances de tema sacro acaba por convertirlos en oraciones y en deshacerlos en rosarios de jaculatorias.

XII. ROMANCES TROVADORESCOS INCORPORADOS AL ROMANCERO TRADICIONAL MODERNO

Al estudiar, en 1970, el tema de «El Enamorado y la Muerte» **1**, llamé la atención de los historiadores del romancero acerca de un hecho muy desatendido: la colaboración de los poetas de fines del siglo XV creadores del romance trovadoresco al enriquecimiento del acervo poético tradicional. El desapego con que los lectores modernos del romancero suelen tratar a la poesía cancioneril ha hecho creer que el romance amoroso, cantado e instrumentado, de tiempo de los Reyes Católicos no dejó en la tradición oral la huella que otros géneros romanceriles artístico: de fecha posterior. Aquella poesía cortesana, interesada en desarrollar, una y otra vez, los temas tópicos de la desesperación amorosa y de la insensibilidad de la amada, acudiendo a la introspección y a la personificación de estados afectivos, parecía demasiado carente de sustancia narrativa para poder sobrevivir en un género esencialmente narrativo como es el de los romances de tradición oral. Sin embargo, al comentar el arraigo del romance de Juan del Enzina «Yo me estava reposando   durmiendo como solía» en la tradición catalana, zamorana y sefardí y la presencia en esas mismas tradiciones de «Digas me tú, el ermitaño, que hazes la santa vida», me atreví a afirmar:

> «La tradición moderna guarda todavía memoria de algunos de los temas poético que cultivó con éxito aquella generación de poetas de los albores del Renacimiento: (p. 55),

sin aportar más datos que los que proporcionaba el análisis de las versiones de El enamorado y la Muerte (IGR 0081).

Hoy, sin intentar agotar el tema, me propongo reforzar esa conclusión deteniéndome a comentar otros casos de sobrevívencia del romancero trovadoresco el la tradición oral de los siglos XIX y XX.

NOTAS XII. ROMANCES TROVADORESCOS INCORPORADOS AL ROMANCERO TRADICIONAL MODERNO

1 D. Catalán, *Por campos* (1970), pp. 13-55.

1. *NO ME ENTIERREN EN SAGRADO* (IGR 0101)

Entre las *fórmulas discursivas* extensas del romancero tradicional no hay otra tan universal y acomodaticia como la constituida por versos análogos a los siguientes **2**:

— Si yo me muriera, madre, no me entierren en sagrado;
háganme la sepultura en un verdecito prado,
donde no pazgan ovejas ni tampoco otro ganado;
pónganme a la cabecera una cruz de cal y canto,
para que diga la gente: «Aquí murió un desdichado.
No murió de calentura ni de dolor de costado,
que murió de mal de amores, que es un mal desesperado».

Los encontramos como remate de temas de origen tan diverso como puedan ser la *Muerte de don Gato* (IGR 0144):

Estábas'un señor Gato en silla d'ouro sentado,
calzando media de seda, zapato blanco e picado.
Preguntaronll'uns amigos se quería ser casado
con Micuchiña Morena qu'andaba ali d'él õ lado.
Fízose desentendido, de seu rango mõi preciado.
Mais indo un día tras ela, caënse dend'un tellado,
vendo as costelas partidas e hast'un pe desconjuntado.
Médicos e cirujanos vêñen á él de contado.
Ningun á cura-l-o acêrta e est'enfermo desahuziado,
sin varas de longaniza com'as qu'había robado,
e libras de bó pernil, que s'hachaba mal gardado,
decía pouquecho á pouco en tono desconsolado,
— Ña madriña, si me morro, non m'entêrren en sagrado,
entêrrenm'en campo verde, ond'á pacer vai o gado.
Dêijenm'a cabeza fora e o cabelo bên peinado
para que digan as gentes: «Este pobre desdichado
non morreu de tabardillo, nin tampouco de costado:
Morreu, si, de mal damores. ¡Ay, qué mal desesperado!»**3**;

la *Muerte del Príncipe de Portugal* (IGR 0069) [4]:

E'tava à sua jínela casadinha d'oito dias,
apareceu-le un pombo branco. — Tu que novas me trazias?
— Trago-te novas tão tristes com vontade de chorar:
O tê marido é morto em reinos de Portugal.
Caiu do cavalo abaixo em cima dum lajeado,
arrebentou fel o bofe, lá ficou a suspirar.
Ela assim, quand'ouviu isso, tratou de caminhar,
c'os sês vestidos nos braços sem lhe poder enfiar;
suas aias atrás dela sem la poder apanhar.
— P'onde vens tu, mulher minha, vens-m'acabar de matar!
Inda és muito criancinha, podes tornar a casar.
— Casar é qu'ê não caso, ê nã lhe fui desinfeliz,
já nã torno a alcançar a prenda de meu Luís.
— Chama-me aquele doutor que vá pela rua acima,
qu'ê lhe quero preguntar se o mal de amores tem cura.
— O mal de amores nã tem cura, que é un mal enviolado;
quem morre do mal de amores não se enterra em sagrado,
enterra-se em campos verdes donde se apasta o gado,
à boca da sepultura retrato dele mal tirado,
para quem passar dizer: «Cá morreu o malfadado!» [5];

La misa de amor (o *La bella en misa*, IGR 0107):

Allá arriba hay una ermita que la llaman San Simón
donde damas y doncellas van allá a hacer la oración.
Nuestra señora va al medio, entre todas la mayor.
Lleva saya sobre saya y jubón sobre jubón,
en cada zapato lleva vara y media de listón,
en cada carrillo lleva onza y media de color.
Y al entrar en la iglesia se la cayó el resplandor.
El que decía la misa, por mirarla, se turbó,
y el que daba agua bendita, por mirarla, se mojó;
el que encendía las velas, por mirarla, se quemó;
el que toca las campanas, por mirarla, se cayó.
— Cójanle, cójanle a este hombre, no muera sin confesión! —
— Si yo me muriera, madre, de este mal que Dios me ha dado
háganme la sepultura en un verdecito prado,
donde no coman ovejas ni tampoco otro ganado.

Por mí no toquen campanas   ni me entierren en sagrado;
pónganme a la cabecera   una cruz de cal y canto,
con un letrero que diga: «Aquí murió un desgraciado.
No murió de calentura   ni de dolor de costado,
que murió de mal de amores,   que es un mal desesperado» **6**,

o un romance de ronda:

Si quieres sabe[r], bonita,   lo que esta noche ha pasado
que s[e] ha [e]ncontrado la ronda   un bando con otro bando
y l[e] han querido mata[r]   a tu lindo namorado,
y el uno de sus contrarios   una [e]stocada l[e] ha dado
en el costado derecho   que el corazón l[e] ha pasado,
y no le encuentran remedio   médicos ni cirujanos.
El remedio, dama [her]mosa,   el remedio [e]stá [e]n tu mano,
con un favo[r] que tú des,   a la mañana [e]stá sano.
Y si no se l[e] otorgases,   lo que te digo y te encargo
que lo [e]ncomiendes a Dios   en la mañana [e]n doblando
y a la cabecera pongas   un Cristo crucificado
con letras d[e] oro que diga: «Aquí murió [e]l desdichado.
No murió de calenturas   ni de dolor] de costado,
que murió de ma[l] d[e] amores   que es un ma[l] desesperado».
Con esto y no digo más   he de subir a lo alto.
Gloria al Padre, Gloria al hijo,   Gloria al Espíritu Santo 7.

También ha penetrado en el «Romancero vulgar», donde se incorpora a romances varios. Sirva como ejemplo el siguiente:

Don Alejo muerto por traición de su dama (IGR 0546):

— O que é isto que aqui está   no pino da meia noite?
Si tu és alma em pena,   remedio te quero dar,
si és cosa d'outro mundo   quero-te desconjurar.
—Eu não sou alma em pena   para vós remedio me dar,
nem sou cousa d'outro mundo   para vós me desconjurar;
lá de traz d'aquella esquina   estão sete a vos esperar.
—Pelos sete que lá estão   meu pé atraz não voltaria;
Dom Arico ha de cear   em casa de Dona Maria.
Não jógo jogo de bala qu'é jogo de covardia,
jógo com jogo de espada   qu'é jogo de valentia.
Dom Arico matou seis,   [....................],

ficou um por mais (s)o menos, d'elle cunta não fazia.
Este atirou-lhe uma bala da mais alta que havia,
a bala cahiu no peito e o peito lhe feria,
Dom Arico foi cahir na porta de Dona Maria.
Pelos ais e os gemidos acordava quem dormia.
— O que não dirão agora? que mataram este coitado,
que morreu de mal de amores que é un mal desesperado!
Si me acharen aqui morto não me enterrem no sagrado;
me enterrem em campo de rosas das quaes eu fui namorado.
Trazei papel, trazei tinta, trazei vossa escrevaninha,
eu quero escrever saudades no vosso peito, Maria **8**.

E, incluso, se hace presente en el corrido. Baste citar el de *Mina el desesperado*, recogido en Cuba:

Cuando Mina se embarcó
eran las dos de la tarde
se despidió de su madre
con dolor de corazón
Mina le dijo al caballo: — Sácame de este arenal,
que me vienen persiguiendo por la tierra y por el mar.
Yo he visto una matancera sentada en un arenal
y yo la llamo, la llamo, y ella no quiere bajar.
Ella sola se divierte con flores de otro jardín
y yo la llamo y la llamo, y ella no quiere venir.
Arrea, caballo blanco, sácame de este arenal,
que me vienen persiguiendo por la tierra y por el mar.
Y, si acaso me muriese, no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde donde pace mí ganado
y a mi cabecera pongan un letrero colorado
que diga con letras de oro: «Aquí yace un desgraciado.
No ha muerto de pulmonía ni de dolor de costado,
ha muerto de mal de amor que es un mal desesperado» **9**.

y en Louisiana (USA):

Cuando Wila s'embarcó y eran las siete del día.
— Voy pa la Reberosién y ante que llego pierdo la vi[d]a.
Si Wila no se nos muere y no nos sucede nada]
Tío Caco ha de ver su tierra de una punta a Potra arada]
para plantar el máiz tierno y bichuelas entre'a[das].

Y en la Punta Cocodrillo   hay un chalán calado
con un letrero qu']cía: «Y aquí murió un disgraciado.
No murió de calentura   ni de punta de costado,
murió de una mano palos   que Vitor González le ha dado.»
Le mandan cartas y letras   a ése que llaman Vitor,
le mandan a dicí que ya Wila   es capitán de un vapor **10**

En fin, también se ha adosado a diversas narraciones vulgares para-romancísticas o romancísticas de creación más o menos moderna, como los varios temas inventariados por M. Díaz Roig y A. González en su *Romancero tradicional de México* (1986), pp. 169-173 o los que figuran en textos del Archivo del Romancero Menéndez Pidal / Goyri.**11**

La popularidad de la fórmula da lugar a que se introduzca en *fábulas* cuyo tema en modo alguno justifica el recurso a ella. En esos casos, la fórmula tiende a vaciarse de su particular mensaje y, a menudo, a deformarse, según hemos ya visto ocurrir en la segunda de las versiones citadas del corrido de *Mina*.

Cito, como ejemplo de utilización inoportuna con retoque de la expresión el romance, de tema histórico, *El hijo póstumo* (IGR 0030)**12**:

Don Alonso, don Alonso,   que a caballo se paseaba
con la pobrecita reina   de siete meses preñada.
Mataron a don Alonso,   también a quien le acompaña,
y a la pobrecita reina   la han dado de puñaladas.
Por donde el puñal entró   la mano el niño enseñaba.
— Toma, criada, este niño,   ponle a criar a un ama.
No se le des a viuda,   tampoco a recién casada,
dáselo a una solterita   que le quiera más que al alma,
que le diga «Hijo mío,   hijo de toda mi alma».
Madre mía, si me muero,   no me entierren en sagrado;
me entierren en campo verde   en donde paste ganado,
y a mi cabecera pongan   un Cristo crucificado,
con letras de oro que digan: «Aquí ha muerto un desgraciado.
No ha muerto de calentura   ni de dolor de costado,
murió de una puñalada   que a mi madre la habían dado»**13**.

Y un caso análogo en el romancero «vulgar», el del romance de *El guapo Luis Ortiz* (IGR 0766), que usa la *fórmula* haciendo desaparecer de ella la esencial referencia al «mal de amores»:

Un rey tenía un hijo que era Príncipe de España,
un día, estando comiendo, su padre le está mirando.
— ¿Qué me mira usted, mi padre, qué me mira usté a mí tanto?
— De veinte muertes que has hecho, de todas te voy librando,
y ahora me han venido nuevas que has herido a veinticuatro.
— Padre, si les he herido, prueba es que me han agraviado.
— Toma, hijo, cien doblones, métete fraile descalzo.
—¡Padre, pa qué quiero eso, si no tengo pa zapatos!
— Toma, hijo, ciento veinte, de los pocos que han quedado.
— El hijo, que no era tonto, se ha cogido aquellos cuartos.
Se metió en una cantina para divertirse un rato,
a comer los ricos pollos y beber el vino blanco.
Se ha comprado grandes botas, gran espada se ha tomado,
por la calle de Granada los aires iba cortando.
Al revolver de una esquina, se ha encontrado con un majo,
ya se dieron de palabras, ya se dieron de sopapos.
Ya le cogen entre tres, ya le llevan entre cuatro
y para mayor afrenta le pasan por ca'e su hermano.
Su hermano que está comiendo ¡qué bocado tan amargo!
la sopa ha tirado al perro, la carne ha tirado al gato,
dio un puntillón a la mesa, siete pasos la ha rodado.
— Toma, hermano, esa espadita, defiéndete ahora con garbo,
que si ahora no te defiendes, no cuentes ya con tu hermano.
De un cachete mató a tres, de un sopapo mató a cuatro,
de un puntillón al verdugo las quijadas le ha sacado.
Otro día de mañana toros había en San Pablo;
de cuatro toros que había, los tres ya los ha matado.
—Salga, salga el toro negro, también le quiero matar. —
De la primera cornada, el chaleco le ha rasgado;
de la segunda cornada, las tripas lleva colgando.
Su padre, que estaba arriba y arriba en el entablado:
— Más quisiera verte, hijo, en la horca peleando,
que no verte ahí, en eso, con las tripas en la mano.
—Calla, calla, carruquiño, que ya me vas carruqueando,
que yo me las coseré con una lezna y un cabo.
Por si acaso yo me muero, no me entierren en sagrado
que yo quiero que me entierren en un verdosito prado
pa que me pise la gente y me pazcan los ganados **14**.

Otro romance «vulgar» donde también se transforma la fórmula es el de *Polonia y la muerte del galán* (IGR 0115), a pesar de que en la muerte de su personaje central el amor no es tan ajeno como en los anteriormente citados:

Una noche muy oscú(ra), que la gente se alumbrá(ba),
paseaba un caballé(ro) desde la corte a su ca(sa),
con sombrero de tres plu(mas), el retrato de su da(ma).
Al volver de una esquí(na) a una ronda encontrá(ba).
—Alto, alto, caballé(ro), que aquí vive gente honrá(da).
Lo primero que le hicié(ron) fue coserle a puñalá(das).
—Abre la puerta, Marí(a), abre la puerta, mi da(ma),
que vengo muy mal herí(do), cosidito a puñalá(das).
Uno ha sido Juan de Li(ra), otro ha sido Juan de La(ra),
otro no lo conocí, porque se tapó la ca(ra).
Mi dama, si yo me mue(ro), no me entierren en sagrá(do),
que me entierren n'un rincó(n) donde no me vea na(die);
a la cabecera po(n) un ladrillo colorá(do)
con un letrero que di(ga)s «Aquí murió Juan de La(ra);
no murió por mal de amó(res), ni tampoco de costá(do),
que murió muy mal herí(do), cosidito a puñalá(das) **15**

En todos estos romances que venimos citando y en otros muchos, la fórmula, aunque pertenece, en tanto «figura», al plano del discurso poético, constituye, a la vez, por sí sola, un motivo narrativo con una función muy clara: la de cierre o remate de la historia o *fábula*.

Debido a esa función, la *fórmula / motivo* puede convertirse en un verdadero cáncer, capaz de destruir la *fábula*, cuando se introduce en medio de la intriga. En tales casos, las secuencias narrativas siguientes tienden a ser eliminadas y la petición testamentaria sirve de final anticipado de la historia.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en una mayoría de las versiones gallegas, trasmontanas y canarias de *El conde Grifos Lombardo* (IGR 0118) **16**, que interrumpen el desarrollo de la intriga en la forma que ilustra el siguiente texto:

Preso llevan al rey moro, preso y bien aprisionado,
porque forzó la doncella en el valle de Santiago.
La niña, como es discreta, cas del juez se ha presentado:
— ¡O se ha de casar conmigo, o ha de morir ahorcado!
— ¡Ni me he de casar contigo, ni he de morir ahorcado!

Yo tengo escritura hecha   en un libro consagrado
no casarme con mujer   que su cuerpo me haiga dado,
que sigún me lo dio a mí,   para otro no es negado.
Y si acaso me muriere   no me entierren en sagrario.
Llévenme para esos montes,   para un corral de ganado;
y déjenme un brazo fuera   con un letrero en la mano,
que todo el que pase diga: «Aquí murió el desgraciado,
el que forzó la doncella   en el Valle de Santiago» **17**

o en una versión de Lanzarote (Canarias) de *El conde Niño* (IGR 0049):

—¿Qué es esto que siento, madre,   en las orillas del mar?
— O es un ángel del cielo   o la sirena del mar.
—Ni es un ángel del cielo ni la sirena del mar,
que quien es, es el conde Niño,   [..................].
Si su madre lo supiera,   pronto lo mandara a matar.
Desde que su madre lo supo,   pronto lo mandó a matar.
Tres heridas le hicieron,   todas tres eran mortales,
la más pequeña de ellas   cabe un águila a volar
y con las alas abiertas   cabe bien a navegar.
— Si acaso yo me muriese,   [...........]
hágame la sepultura   en veredas de ganado;
de cabecera me ponen   la silla de mi caballo;
me la forran por dentro   con tafetal encarnado;
déjeme un bracito fuera   con un letrero firmado
pa'l que pase por aquí   diga: Aquí murió un cristiano;
ha sido por una doncella   que en el monte ha encontrado **18**.

La destrucción del tema a que se adosa el comodín es aún más radical en una versión de cierto romance de la tradición del Caribe (Santo Domingo y Cuba), del que publicó en 1946 una versión Flérida de Nolasco:

El niño está muy malito,   muy malito y en la cama,
cuatro médicos le asisten   de los mejores de España;
unos dicen que se muere   y otros dicen que se salva,
y el más entendido dice   que la comunión no alcanza.
Madre mía, cuando yo muera,   no me entierren en sagrado,
entiérrenme en prado verde   en donde pasta el ganado
pónganme de cabecera   la silla de mi caballo.
Que en la sepultura pongan   cuatro ladrillos dorados,
con un letrero que diga: «Aquí yace un desdichado.

No murió de calentura   ni de dolor de costado,
ha muerto de un mal de amor,   de un amor desesperado»,

y que conocemos además a través de otras tres versiones publicadas igualmente en 1946 por Edna Garrido, todas ellas procedentes de la República Dominicana **19**, y a través de una quinta versión de Cuba remitida por el Dr. Antonio Echeveite a José María Chacón (1954) y comunicada por éste seguidamente a Ramón Menéndez Pídal **20**. Los cuatro primeros dieciseisílabos de las versiones dominicanas y de la cubana proceden del romance de la *Muerte del príncipe don Juan* (IGR 0006), pero no puede decirse que el tema noticiero de 1497 sobreviva en la tradición de Santo Domingo y de Cuba, ya que la *fábula* del romance ha sido totalmente olvidada**21**.

La *fórmula / motivo* no necesita asociarse a una *fábula* para vivir en la tradición. A veces subsiste apoyada simplemente en un contexto ambientador. Normalmente, en estos casos, el moribundo pertenece al género de los toreros valientes:

— Sáquenme ese toro bravo   hijo de la vaca mora
para sacarle una suerte   delante de esta señora.
Si el torito me matare,   no me entierren en sagrao,
entiérrenme en una loma   donde no pise el ganao.
Un brazo déjenme afuera   y un letrero colorao,
donde lean las muchachas: «Aquí yace un desdichao.
No murió de tabardillo   ni de dolor de costao,
que murió de mal de amores,   que es un mal desesperao
y murió como un llanero   en los cachos del ganao».

Caracas (Venezuela), c. 1908 **22**.

— Écheme ese toro fuera,   ese de la mancha negra
que yo le sacaré un lance   por la salud de mi suegra.
Si ese toro me matase,   no me entierren en sagrao,
entiérrenme en campo verde   onde no pise ganao;
en la cabecera pongan   un letrero colorao,
que diga las cinco letras: «Ya murió este desdichao.
No ha muerto de calentura   ni de dolor de costao,
murió de una cornadita   que le dio el toro nevao».

El Peralíllo (dep. Vichuquén, prov. *Curicó*, Chile) **23**

— Aquí me pongo a cantar
debajo de este membrillo,

a ver si puedo alcanzar
las astas de este novillo.
Si este torillo me mata,   no me entierren en sagrado;
2 entiérrenme en campo verde,   donde me pise el ganado;
en la cabecera pongan   un letrero colorado,
4 para que diga la gente: «Aquí ha muerto un desgraciado.
No ha muerto de tabardillo,   ni de puntada al costado,
6 se murió de un mal de amor,   que es un mal desesperado».

(Argentina) **24**

— ¡Bartolillo, guarda el toro!
— No, señor, que soy valiente
y mi sangre no consiente
morir en astas de toro.
Si este toro me matare,   no me entierren en sagrado;
2 entiérrenme en campo verde   donde no pise ganado;
la silla de mi caballo
pónganla en mi cabecera
y déjenme un brazo afuera,
con un letrero en la mano,
pa que digan las muchachas: «Aquí murió un desdichado.
4 No murió de calentura,   ni de dolor de costado,
que murió de mal de amor,   que es un mal desesperado».

(Cuba; Santo Domingo; Chile) **25**

Lá acima em Catalunha,   junto ao pé de Sevilha,
correm os môços um touro   que admirar-se podia;
o touro era tam bravo,   ninguem esperai-o queria.
Nomearam capitão um môço   da mesma villa,
calçava meia de seda,   seu sapato de palmilha,
com sen chapéo aprumado   com tres plumas que tinha.
Volta pela rua abaixo, volta pela rua acima,
ergueu os olhos ao ceo   por ver a hora que seria:
vae da uma para as duas,   já passava do meio dia.
—Álerta, álerta, soldados,   álerta, nobre companhia,
deitem o touro cá fóra,   que já passa do meio dia.
— O touro era tam bravo,   ninguem esperai-o queria;
esperava-o aquelle môço   para mostrar valentia.
Sete voltas deu ao curro,   outras sete á mesma villa,

metteu-lhe a chave direita entre a sóla e a palmilha.
Não lhe accudiu pae nem mãe, nem irmã, que a não tinha,
accudiu-lhe uma esposa pelo amor que lhe tinha,
accudiu-lhe toda a gente pela lastima que via.
—Se eu morrer d'esta morte, como d'ella estou esperado,
não me toquem a campana, nem me enterrem em sagrado;
enterrem-me áquella quina aonde foi o namorado.

(*Beira-Baixa*, Portugal) **26**.

En fin, la *fórmula / motivo* puede incluso cantarse sin necesidad de apoyo contextual alguno. Ello se da en la Península, según ejemplifica esta versión de Riaza (*Segovia*) **27**:

— Madre, sí yo me muriese de este mal que Dios me ha dado
por mí no toquen campanas ni me entierren en sagrado.
Sólo quiero que me entierren en un verdecito prado
donde no pazgan ovejas ni otra clase de ganado.
Por cabecera me pongan un tantito bien labrado,
que le labre un carpintero y le escriba un escribano,
con un letrero que diga: «Aquí murió malogrado.
No murió de calentura ni de dolor de costado,
que murió de mal de amor, que es un mal desesperado»

y en la América hispana, donde ya en el siglo pasado se recogió el texto:

Por si acaso me mataren, no me entierren en sagráo,
entiérrenme en un llanito donde no pase ganáo.
Un brazo déjenme afuera y un letrero coloráo,
pa que digan las muchachas: «Aquí murió un desdicháo;
no murió de tabardillo ni de dolor de costáo,
que murió de mal de amores que es un mal desesperáo»**28**,

y donde la canción es tan conocida en las más diversas repúblicas que puede hacer su aparición hasta en una tira cómica de periódico. En el número del domingo 6 de noviembre de 1932, en *El Telégrafo* de Guayaquil (Ecuador), M. A. Gómez, en una de sus «Historietas campiranas de Encarnación y Gobea», saca a escena a un «monstruo cantaricida», el cual, antes de que la «mamá de Rosita» lo despache con un macetazo, da una «serenata criolla» «a ese tesoro que se llama Rosa», cantándole:

Er día que yo me muera no me entierren en sagrado,
entiérrenme en una loma donde no pise er ganado
y déjenme un brazo afuera y un letrero colorado
pa que digan las chicas: Aquí murió er desgraciao.

La tendencia a acercar el tema, así autonomizado, a la copla se da también en España:

María, si yo me muero, no me entierres en sagrado;
entiérrame en el camino donde me pise el ganado,
y arriba ponme un letrero: «Aquí murió un desgraciado.
No ha muerto de calenturas, ni de dolor de costado,
que ha muerto de calenturas, por una niña 'e quince años»

Albacete **29**

Si muero de la presente, no m'enterren en sagrado
que muero de mal de amores, que es un mal muy (d)esesperado.

A Coruña **30**.

Y en Portugal:

Quem morre de mal de amores não se enterra em sagrado;
enterra-se em campo verde onde vae pastar o gado.
O que passar aqui diga: «Aqui jaz un mal fadado,
que morreu de mal d'amores, que é un mal desesperado» **31**

La *fórmula / motivo*, dada su presencia en tantos y tan variados romances y su utilización como copla autónoma, no puede hoy decirse que pertenezca a ningún tema narrativo en especial. Es material de libre disposición, tan inespecífico como puedan ser otras *fórmulas discursivas*, del estilo de

«de noche por los caminos de día por los jarales»

«de día por las aradas, de noche por los caminos
para que no me conozcan los que mi pan han comido»

«calla, calla, *Fulanito*, por la Santa Trinidad
que me niegues la mentira y me digas la verdad»

«siete vueltas dio a un lugar, sin hallar por donde entrar,
de las siete pa las ocho ...»

«Donde cae la nieve a copos y el agua serena y fría
donde canta la culebra, la sierpe le respondía»

«Siete heridas tiene el cuerpo   la menor era mortal
la más chiquitita de ellas   entra y sale un gavilán
con las alas bien abiertas   sin en la carne tocar»

cuya aparición en un romance no supone un rasgo de intertextualidad, no nos remite a un tema del cual creamos procede.

Esta liberación de todo vínculo a un romance específico que tiene hoy en la tradición la *fórmula* «No me entierren en sagrado...» no supone que esta serie de versos haya nacido fuera de un contexto narrativo concreto. Al igual que otras muchas *fórmulas* hoy a disposición de los transmisores-recreadores del romancero tradicional, tuvo su origen en una narración antes de pasar a ser material poético prefabricado.

La más antigua documentación que de la *fórmula* poseemos es, sin duda, a la vez, el poema desde el cual se introdujo en la tradición oral. Se trata del romance trovadoresco «*Si se está mi coraçón*» [32], incluido en un pliego suelto titulado *Aqui se contienen doze Romances de amores muy sentidos* ...; aunque el pliego sólo nos es conocido en una reedición tardía (hecha «En Granada en casa de Hugo de Mena. Año de mil y quinientos y setenta» [DicARM 721]), debió haber sido creado a principios del siglo XVI, dada la selección de textos poéticos que lo forman. De ese pliego, «Si se está mi coraçón» pasó, independientemente, a dos romanceros de bolsillo: a la **Flor de enamorats*, compilada y editada por el librero-poeta valenciano Juan de Timoneda, Valencia, 1562 (hoy inexistente, pero de la cual deriva la *Flor de enamorados* impresa en Barcelona por Claudi Bornat, 1562) y a la *Silva de varios Romances agora nuevamente recopilados* ... impresa por Jaime Cortey en Barcelona, 1561. Años más tarde, Timoneda volvió a imprimir el romance (alterando su *incipit*: «Triste esta mi coraçón») en su *Rosa de amores* (Valencia, 1573). A continuación hago la edición crítica del romance (de acuerdo con el *stemma* [33] que acabo de exponer):

Si se está mí coraçón   en vna silla assentado,
2 circuydo de passión,   de firmeza coronado
tristes de mis pensamientos   que le tenían cercado:
4 al vno llaman Desdicha,   al otro llaman Cuydado,
al otro Gran Desconsuelo,   para mí desconsolado,
6 que una señora que siruo   mis seruicios ha olvidado.

Y, si yo muero de amores,   no me entierren en sagrado,
8 hagan me la sepultura   en un verdezico prado
y dirán todas las gentes: «¿De qué murió el desdichado?
10 No murió de calentura   ni de dolor de costado,
mas murió de mal de amores,   que es vn mal desesperado».

1*a* Triste está *Rosa*; 1*b* sentado *Flor*; -2*a* circundado *Silva*; 3*b* q. lo tienen muy c. *Rosa;* 7*a* m. señora *Silva*; 7*b* como fiel enamorado *Rosa*; -9*b* m. el mal logrado *Silva*; 10*a* si m. *Silva*; calenturas *Silva*, *Rosa*; 10*b* o de Silva.

NOTAS 1. *NO ME ENTIERREN EN SAGRADO* (IGR 0101).

2 La ubicuidad del *motivo* llamó ya la atención, en los primeros tiempos del estudio del romancero, a Carolina Michaelis de Vasconcellos, quien le dedicó una extensa y documentada nota: «Romanzen-studien, II: Quem morre de mal de amores / Não se enterra em sagrado», Z,*fRPh* XVI (1892), 397-421.

3 M. Valladares, «Testamento d'o gato», *Biblioteca de la Tradiciones Populares*, IV, ed. A. Machado y Alvarez, Sevilla, 1884, pp. 84-85. La versión procede de Santiago: Vilancosta. La presencia de versos análogos en versiones de la *Muerte de Don Gato* es muy común en Galicia. F. Adolpho Coelho, «Notas e parallelos folkloricos», *Revista Lusitana,* I (1887), 320-331, al tratar (§ VI) del «Romance de D. Gato» transcribe una versión «da boca d'un gallego» (publicada por J. Leite de Vasconcellos, en *El Folklore bético-extremeño*, año I, nº 1, Frejenal, 1883, pp. 99-100) y «outra versão andaluza» (que, en notas escritas en español, el colector califica de «alicantiña»), que, vistas sus características fonéticas, resulta ser claramente gallega (a pesar del lugar de recolección), ya que presenta finales en *-u, -us* y hasta *geada* (procede de A. Machado y Alvarez, en *El Folklore andaluz*, año I, 1882-83, pp. 371-372). El mismo remate aparece también en versiones de la *Muerte de don Gato* procedentes de Cantabria (versiones de Sarceda y de Llerana publicadas por J. M. de Cossío y T. Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, Santander, 1933-1934, núms. 351 + 319 y 352 + 321) y de México (versión de Oaxaca, publicada por V. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, p. 382).

4 Véase en el *CGR*, II, pp. 355-361 (núm. 68).

5 Versión de Ponta Garça (Ilha de S. Miguel, *Açores*) dicha por Manuel Caetano Moniz. Publicada en *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlânticas*, I, ed. I. Rodríguez y J. das P. Saramago (1987 pp. 70-71. Son muy numerosas las versiones que utilizan este remate.

6 Versión dicha por Gertrudis Nogales (70 a.), natural de Aldealengua (Segovia), vecina de Alameda del Valle (*Madrid)*, donde la entrevistó R. Menéndez Pidal, 14-Set.-1909. El mismo final se da en la versión de Hoyocasero (*Ávila*), dicha por T. Luciana Jiménez (recogida en 1933 por A.

Marazuela que comienza «Allá arriba hay una ermita, la ermita de San Simón» y acaba «que murió de mal de amores, que es un mal desesperado», y en la de Buenavista, antes Pocilgas (*Salamanca*), dicha por Apolonía Pedreira (col. M. Manrique de Lara, 1918), que comienza «Rosafresca, Rosafresca, rosa fresca del rosal» y acaba «que murió de mal de amores, por ser mal desesperado».

7 Versión de Albalá (*Cáceres*) recogida por R. García-Plata, 1902-1903. Publicada en *El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones* (1809-1910), ed. L. Casado de Otaola, Mérida: Asamblea de Extremadura y Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995, pp. 74-75.

8 Versión de Río de Janeiro publicada por S. Romero, *Cantos populares do Brazil* (1883), I, pp. 9-11. El mismo remate utilizan dos de las versiones de este romance procedentes de Portugal reunidas por Th. Braga, *Romanceiro geral portuguez*, 2ª ed. ampliada, Lisboa: Manuel Gomes, 1906: una de Lisboa (pp. 159-167), otra de Lagos, Algarve (pp. 165-170).

9 Versión cubana, sin identificación del lugar en que se recogió, publicada por S. Córdova de Fernández, «El folklore del niño cubano» (continuación), *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana,* XXXV (1925), 150-151. Reed. por B. Mariscal, Romancero general de Cuba, n" 34 (0101.1/07). Hay otras versiones cubanas anteriores con el mismo remate, publicadas en la misma revista: J. M. Chacón y Calvo, «Romances tradicionales ,en Cuba» (XV111, 1914, 103-104; reed. en sus *Ensayos de literatura cubana*, Madrid: Calleja, 1922); C. Poncet, «*El romance en Cuba*» (XVIII, 1914, 317-318 y *El romance en Cuba*, La Habana: El siglo XX, 1914, pp. 124-125; reed. en *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. M. Aguirre, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1985). Las reproduce B. Mariscal, *Romancero general de Cuba*, nº 34.

10 Cantada en Arabi (parr. St. Bernard, *Louisiana*, USA), por Paulina Díaz el 27 de octubre de 1975. S. G. Armistead, *The Spanish tradition in Louisiana*, I: *Isleño Folkliterature*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. Otra versión análoga, de Delacroix (Louisiana), había publicado el propio Armistead en «Romances tradicionales entre los hispanohablantes del estado de Luisiana», *NRFH*, XXVII (1978), 39-56.

11 En México, los temas a los que se adosa la fórmula son: *El hijo desobediente*, *El caballito, La cantada de Isabel, El casamiento del cuitlacoche, Danza de los toreadores*. En España, *Sábado por la tarde, Adúltero apaleado, El relevo*.

12 Véase la descripción de este romance incluida en el *CGR,* II, pp. 39-44 (núm. 8).

13 Versión de Sotalvo (*Ávila*), dicha por Lorenza Hernández; recogida por A. Marazuela, 1933. La incorporación de la *fórmula* «No me entierren en sagrado ...» es muy común en las versiones extremeñas de este romance. El verso final va evolucionando, debido a lo impropio que es en la fábula relatada: «que murió de mal de amores, que es un mal desesperado» (Villanueva de la Serena y Alcuéscar), «que murió de mal de amores, porque Dios se lo había dado» (Ceclavín), «que ha muerto de un mar amo[r], que su magestad le ha dado» (Valencia de Alcántara), «que

murió de mal de amor que don Santiago le ha dado» (Malpartida de Plasencia), «que ha muerto de mal de amores que a su madre se lo han dado» (Aliseda), «que ha muerto de mal de amores que a tu madre habían dado» (Belvis de Monroy), «que murió de puñaladas, su padre se las ha dado» (Herrera de Alcántara). Pese a la impertinencia del aditamento, son minoritarias las versiones extremeñas que se libran de él (Villamiel, Talaván).

14 Versión de Támara de Campos (*Palencia*) dicha por Matilde Alonso (50 a.), recogida por M. Manrique de Lara, 1918. Análogo remate aparece en una de las versiones de *El guapo Luis Ortiz* de Chile publicadas por J. Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile: Impr. Barcelona, 1912. Así la nº 119E de San Miguel (*Ñuble*), Juan Meneses, 43 a. (recogida en Santiago) acaba: «Han de ver, hermanos míos, cómo voy preso y atado, / y si ustés no me defienden me verán morir ahorcado. / Por si acaso me matasen, no me entierren en sagrado / entiérrenme en campo verde donde no paste ganado; / a mi cabecera pongan un letrero bien pintado, / que diga a los caminantes: Aquí murió el desdichado; / no murió de mal de amores ni de dolor de costado, / murió porque lo mataron unos pícaros soldados» (pp. 338-339).

15 Cito por una versión de Villaviciosa (Asturias), publicada por B. Vigón, *Tradiciones populares en Asturias. Juegos y rimas infantiles recogidos en los concejos de Villaviciosa, Colunga y Caranvia*, Villaviciosa: La Opinión, p. 67 (reimpreso en Asturias: *Folklore del mar, juegos infantiles: poesía popular: estudios históricos*, Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana, 1980). La supresión de la última sílaba átona de cada octosílabo es propia de muchas versiones de este romance utilizado en el juego por las niñas. El remate con la fórmula se da en las más diversas regiones de España y también en América hispana.

16 Estudio ese romance a la vista de todas las versiones conocidas en *Por campos* (1970), pp. 122-166. En las pp. 133-134 y un. 34-38 de ese trabajo doy noticia de las versiones de Ourense, Tras os Montes, Beira Alta, Açores y Canarias «que sólo retienen la escena inicial con la prisión y la sentencia y que completan el romance con el comodín romancístico *No me entierren en sagrado*».

17 Versión de La Cruz Santa (*Tenerife*) dicha por Isabel Ponte Luis (61 a.) a Mercedes Morales (1952-1953). Publicada *en La flor de la marañuela*, 1 (1969 y 1986), pp. 234-235. Las versiones portuguesas conservan el verso final «morreste do mal d'amores que é um mal mui desgraçado».

18 Recogida y publicada por S. Sosa Barroso, *Calas en el romancero de Lanzarote*, Las Palmas, 1966, pp. 33-34 (reed. en *La flor de la marañuela*, II, 1969, núm. 582).

19 La versión que destacamos en el texto procede de Enriquillo, dicha por Heriberto Castillo, y fue publicada por F. de Nolasco, *Poesía folklórica en Santo Domingo*, Santiago, Rep. Dominicana: El Diario, 1946, p. 313. Las otras tres versiones dominicanas proceden dos de Azúa, dichas por Onaney Calderón y Adela Batista (jul., 1945), y una de La Vega, dicha por Ana Grullón de Mieres (set., 1945). E. Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, 1946, pp.

81-82.

20 La versión cubana fue recogida en Villa Clara (*Cienfuegos*); la publicó, parcialmente, J. M. Chacón en la columna «Hechos y comentarios» del *Diario de la Marina,* 5-IX-1954: «Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia». Chacón comunicó a Menéndez Pidal el hallazgo (en carta del 5-VII-1914) y le copió los versos procedentes de La muerte el príncipe don Juan:

El niño está malito, el niño está en la cama,
2 cuatro médicos le asisten de los mejores de España;
unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada,
4 y el más entendido dice que a la comunión no alcanza.
(continúa con «No me entierren en sagrado»).

Véase B. Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México: El Colegio de México, 1996, nº 32 (0006.01). La procedencia de la versión no fue consignada en la columna periodística, pero consta en la carta a R. Menéndez Pidal. Chacón explica que «el resto es análogo al final del *Romance del desgraciado* recogido por Vergara en su Historia».

21 Véase CGR, 3 (1983), pp. 367-433, y en la obra presente, segunda parte, cap. III.

22 Versión enviada a R. Menéndez Pidal por Julio Calcaño. Muy análoga es la de la Sierra de San Luis (Falcón, Venezuela) publicada por Francisco Tamayo, «Raíces del folklore venezolano», *Cabagua* 1 (jun. 1988) y reproducida por I. J. Pardo, «Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana», *Revista Nacional de Cultura*, V, nº 36 (feb. 1943), p. 56. Comienza: «Échenme el torito pinto, hijo de una vaca mora» y acaba: «que murió de un cornazo que le dio el toro pintao».

23 Menéndez Pidal anotó esta versión, dicha por la mestiza Teresa Cabello (24 a.), durante su estancia en Chile, en 1905. Los cuatro octosílabos iniciales son citados por J. Vicuña Cifuentes en su «Comentario» al núm. 63 («Bartolillo»), *Romances Populares y Vulgares* (1912), p. 138.

24 Conozco este texto en tres versiones. Una manuscrita, procedente de la «Campaña de Buenos Aires», remitida a R. Menéndez Pidal; otras dos impresas: C. Bayo, *Romancerillo del Plata*, Madrid: Victoriano Suárez, 1913, p. 84 (previamente publicada por Bayo en «La poesía popular en América del Sur», *RABM* VI, 1902, 291-306); J. A. Carriazo, *Cancionero popular de Saltá*, Buenos Aires, 1933, p.10 (versión dicha por Elisa G. de Ebber, en la ciudad, en 1928). Ofrecen unas pocas variantes: *Copla inicial*, v. 4 aquel *Saltá*; -1*b* en calvario *Saltá*; -2*a* campo libre *Saltá;* -3*a* y en mi cabeza me pongan *Saltá*, pónganme de cabecera *BAires*; -4*a* q. sepa *Saltá*, y en el letrero que diga *Bayo*; 4b a. yace *Bayo*. que a. murió *BAires*; -5-6 *omite Bayo*; 5*a* murió *Saltá*; de podredumbre *BAires*; 5*b* estaba bastante sano *Saltá*; -6 *a-b* ha muerto, por ser valiente, en la asta de un toro bravo *BAires*.

25 Recogen este texto varios colectores en diferentes países: a) un «bachiller» (Carlos A.

Castellanos) corresponsal de R. Menéndez Pidal, carta de 4 de julio de 1919, según versión de Santiago de Cuba (dicha por una anciana de 87 a.), publicada por B. Mariscal*, Romancero general de Cuba* nº 35b (0101.2/02); b) Flérida de Nolasco, *Poesía folklórica en Santo Domingo*, Santiago, Rep. Dominicana: El Diario, 1946, p. 313; c) J. Vicuña Cifuentes, en copia manuscrita remitida a R. Menéndez Pidal, según versión de Buín (prov. O'Higgins, Chile) dicha por José Ramón Márquez (80 a.), y d) J. Vicuña Cifuentes, Romances *Populares y Vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912, p. 137 (núm. 63), según versión de Santiago de Chile, dicha por Alberto Riveros (16 a.). Variantes: *Copla inicial* 1 Bartolo, huye del toro *Cuba*; Te coge el toro, Bartolo *Stº D; -copla inic*. 4 en cuernos *Cuba*, del cacho de un t. St° D; -la y si ese t. m. mata *Ch*1, y si acaso m. m. *St° D*, matase *Ch*1; 1*b* como puede suceder *Cuba*; -2*a* c. libre *St° D*; 2*b* d. me pise *Ch*.; d. camina el *St° D*; -*copla interna* 2 pónganmela e *St° D*; -*copla int*. 2-3 que en (~ a) mí c. pongan un letrero colorado *Ch, Ch2* ; - *copla int*. 4. d. u. b. de fuera *Cuba*; -3*a* y digan sus cinco letras *Ch*1*, Ch2,* que diga de esta manera *Cuba*; 3*b* a. yace u. desgraciado *Cuba*; 4*a* no fue calentura mala *Stº D*, mas no ha muerto de la peste *Ch1*,; 4*b* ni fue d. *Stº D*; -5*a* el m. de un m. *Stº D*, m. de una cornadilla *Ch2*, sino de una cornadilla *Ch1*; q. le dio d. *St° D*, q. le dio el toro nevado *Ch1, Ch2*.

26 Versión de Covilhã, *Beira-Baixa*, publicada por Th. Braga, *Romanceiro geral colligido da tradição,* Coimbra: Universidade, 1867, pp. 154-155. Reed. Th. Braga*, Romanceiro geral portuguez*, II, Lisboa: Manuel Gomes, 1907, pp. 228-229.

27 Dicha por Francisca, «La Lechuga», en Riaza (*Segovia*) a María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, en 1905. Muy análoga es otra versión, procedente de Rueda (*Valladolid*), publicada por N. Alonso Cortés, «Romances tradicionales», *RHi*, L (1920), 198-268, y también la procedente de Corporario (*Salamanca*), recogida por Federico de Onís en 1910:

— Ay, madre, si me muriese, de este mal que tengo y traigo,
por mi no toquen campanas, ni me entierren en sagrado.
Háganme la sepoltura a orilla de un verde prado,
donde no pasten ovejas ni otro tan ruin ganado,
sino los bues de María y ella con ellos guardando.
Déjeme un brazo de fuera, con un letrero en la mano,
con un letrero que diga: «Aquí murió un desdichado;
no murió de calentura ni de dolor de costado,
que murió de mal de amor, que es un mal desesperado».

28 Versión citada por J. M. Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada*, Bogotá, 1867, pp. 518-522 (reproducida por M. Menéndez Pelayo, *Antología*, X, 1900, p. 231). El mismo texto figura en R. Aristides Rojas, *Obras escogidas*, París, 1907, pp. 402-411 (cito a través de I. J. Pardo «Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana», *Rev. Nacional de Cultura*, V. 36, feb. 1943, p. 55). También coincide con ella (salvo en las lecciones: *mataran* y

tobardillo) la publicada en *El cancionero venezolano. Cantos populares de Venezuela recojidos por el Dr. A. Ernst (Caracas), ed. por primera vez en la Republica Argentina* por el Dr. R. Lehmann-Nitsche (La Plata), Buenos Aires-Montevideo, 1904, p. 31. Otra versión procedente del Dept. de Antioquia (Colombia), fue remitida por Emiliano Izaza a R. Menéndez Pidal, como muestra de los «relatos de criadas y niñeras»; ofrece las siguientes variantes: 1*a* Pido que cuando me muera; 1*b* en poblao; -2*a* me entierren en una loma; 2*b* pise; -3*a* y con una mano a.; -4*a* mujeres; 4*b* desgraciao; 6*a* de amor; 6*b* muy desdichao.

29 Versión de La Roda (*Albacete*), dicha por Francisco Bermejo (16 a.). Recogida por Alvaro Galmés y por mí en octubre de 1947. No mucho más desarrolladas son otras versiones: una recogida, en 1910, por Tomás Navarro Tomás en Bermillo de Sayago (*Zamora*), que comienza «Ay madre, si yo me muero,   no me entierren en sagrado» y acaba «que murió de mal de amores   que una chica le ha engañado», otra recogida por Alfonso Hervella en Viana do Bolo (*Ourense*), de boca de Milagritos Courel, que comienza «María, cuando yo muera,   no me entierres en sagrá(do)» y acaba «que murió de puñalada   en la plaza del Sagrá(rio)» y otra de los Yébenes (*Toledo*), recogida por A. Galmés y por mí en octubre de 1947, de boca de Elisa (38 a.), que comienza «María, si yo me muero,   no me entierres en sagrado» y acaba «que murió de mal de amores   que es un mal muy desgraciado».

30 Versión de Arteijo. Colección Alejo Hernández (1924-25).

31 C. Michaelis de Vasconcellos, artículo cit. en la n. 2, pp. 420-421; H. R. Lang, «Tradições populares açorianas (da ilha do Fayal)», *ZfRPh* XVI (1892), p. 423 *a*, cita asimismo la copla:

> Quem morre do mal de amores   não se enterra em sagrado
> enterra-se em campo verde   aonde se apastora o gado.

32 Aunque a la erudición de Carolina Michaelis de Vasconcellos (1892) no se le escapó la existencia de «Si se está mi coraçón» (que Agustín Durán había reeditado tomándolo de la *Flor de enamorados*), Marcelino Menéndez Pelayo ignoraba su existencia cuando en 1900 explicó la *fórmula / motivo* presente en la tradición oral moderna, diciendo: «Tales conceptos, por mucho que llegaran a popularizarse, son evidentemente de origen trovadoresco» (*Antología*, X, p. 134). Su intuición confirma la génesis que aquí defendemos: motivo de un romance trovadoresco > *fórmula/motivo* del romancero oral > copla suelta.

33 No desarrollo aquí la argumentación que sustenta este *stemma* por haberlo hecho ya en el trabajo «El romancero medieval» (1983), que puede leerse en el cap. IX, 41, del presente libro.

2. *POR LA RIBERA DE TURIA* (O *LLANTO DEL PASTOR ENAMORADO*)

En la *Rosa de Amores* de Juan de Timoneda, no muy lejos de «Triste está mi coraçón», se incluye (f. XXIII v) otro «Romance de amores» trovadoresco, que comienza «Por la ribera de Turya». Dice así:

Por la ribera de Turya   va vn pastor tras su ganado,
pobre, triste, y sin abrigo,   pero más enamorado,
con lágrymas de sus ojos   el Gauán trahe mojado,
entre sí mismo diziendo: — Crudo amor, ya estás vengado,
pues me tienes preso, herido   y a tus leyes domeñado;
niño me viste y pequeño   en el desierto criado,
al sol, al ayre y al frío   por riscos, seluas, collado,
cubierto de vna çamarra,   mal vestido, peor calçado;
quando causaste que amasse,   más que quantos han amado,
a la más linda Pastora   que Pastores han amado;
canté le dos mil cantares,   con mi rabel concertado,
con versos mouí los montes,   con canciones el poblado;
recebi dos mil fauores   alcancé lo desseado;
biuí alegre y muy contento,   fui qual nunca huue pensado,
en breue tiempo querido,   pero en menos oluidado,
porque jamás vna cosa   permanesce en vn estado.

Indudablemente, este romance es el antecesor literario de la parte inicial de un romance que recogió de boca de Manuela Tascón Alvarez (de 65 a.) en Viadangos de Arbas (ay. Villamanín, antes de Rodiezmo) uno de los equipos de encuestadores del DEAPHR (constituido por Juana Agüero, Teresa Catarella, Jon Juaristi y Carmen Ochoa), el 1 de julio de 1980:

El romance leonés dice así:

Por aquel lirón arriba   lindo pastor va llorando,
2 con el agua de sus ojos   el gabán lleva mojado.
Buscaréis, ovejas mías,   pastor tan aventurado
4 que os lleve a la fuente fría   y os caree con su cayado.
Adiós, adiós, compañeros,   las alegrías de antaño;
6 si me muero de este mal,   no me enterréis en sagrado,

enterradme en prado verde   donde paste mi ganado,
8 con un letrero que diga: «Aquí murió un desgraciado,
y murió de mal de amores,   que es un mal desesperado».
10 Ya entierran al pobre pastor   en medio del verde prado,
al son de un triste cencerro que no hay allí campanario.
12 Tres serranitas le lloran   allá en el monte serrano;
una decía: «¡Ay, mi primo!»,   la otra decía: «¡Ay, mi hermano!»,
14 la más chiquitita de ellas: «Adiós, dulce enamorado,
mal te quise, por mi mal,   siempre viviré penando» [34].

Los otros componentes de la narración poseen también, a su vez, un notable abolengo literario: los vv. 6-9 remontan, según ya sabemos, al romance trovadoresco «Si se está mi coraçón» y los vv. 12-15 son descendientes de «Por aquel postigo viejo», romance de tema épico relativo a la muerte de Fernand Arias, uno de los hijos de Arias Gonzalo muerto con ocasión del reto de Zamora [35].

En su versión del *Cancionero de romances* de Amberes, sin año (f. 159), decía:

Llorauan le cien donzellas   todas ciento hijas dalgo,
todas eran sus parientas   en tercero y quarto grado.
Las unas le dizen: «Primo»;   otras le llaman: «Hermano»;
las otras dezían: «Tío»;   otras lo llaman: «Cuñado».
Sobre todas lo lloraua   aquessa Vrraca Hernando [36].

Esta versión de Viadangos, única en la recolección leonesa, tiene un texto hermano bien conocido de los estudiosos del romancero pues fue publicado en 1885 por Juan Menéndez Pídal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos..*, p. 206 (núm. LVIII); procede de Santianes de Molenes y el informante fue un muchacho de 11 años, Maximino Fojaco. La versión asturiana de Santianes de Molenes es menos completa que la leonesa de 1980, pero confirma su estructura:

Aquel monte arriba   va un pastorcillo llorando,
de tanto como lloraba   el gabán lleva mojado.
— Si me muero de este mal,   no me entierren en sagrado;
fáganlo en un praderío   donde non pase ganado,
dejen mi cabello fuera   bien peinado y bien rizado
para que diga quien pase: «Aquí murió el desgraciado».
Por allí pasan tres damas,   todas tres pasan llorando.
Una dijo: «Adiós, mi primo»;   otra dijo: «Adiós, mi hermano»;

la más chiquita de todas   dijo: «Adiós, mi enamorado» [37].

Este romance tradicional del *Llanto del pastor enamorado* (IGR 0344), de asonante *a.o*, tan escasamente documentado, dio pie a una refundición en *í.a* de la que se han recogido algunas versiones desde los primeros años del siglo XX.

Ya en 1903 y 1904, María Goyri y Ramón Menéndez Pidal obtuvieron en Rascafría (Madrid) una versión cantada por la cestera María, natural de Las Useras (*Castellón*) que dice así:

Por aquel lirón abajo   un lindo [38] pastor bajaba;
trae en su mano derecha   una tal mortal herida,
que se la hizo otro pastor   de celos que le tenía.
Hablaba con sus ovejas   y a sus corderos decía:
— Buscaréis otro pastor,   que os guarde de noche y día
y que os lleve a la majada   a beber del agua fría.
Ya le entierran al pastor   al pie de una verde oliva,
al son de un triste cencerro,   porque campanas no había.
Tres serranitas le lloran   desde el alta serranía.
La una decía: «¡Ay mi hermano!»;   la otra «Mi primo» decía;
la más pequeñita: «¡Adiós, el bien de mi vida!»

Conozco otra versión de esta misma refundición en *í.a*, recitada por Áurea Rodríguez, de 25 a., en Abiegos (concejo de Ponga, *Asturias*), que recogió Aurelio de Llano Roza de Ampudia en 1920 y que se conserva también inédita en el Archivo Menéndez Pidal:

Por aquella sierra abajo   un lindo pastor venía,
buen pastor debía de ser   por lo bien que disponía.
A la su mano derecha   traía mortal herida,
que le hizo otro pastor   por celos que le tenía.
Hablaba con las ovejas   y a los corderos decía:
— Buscaréis otro pastor,   que os cuide noche y día,
que os lleve a beber agua   a la fuente (d)onde solía,
y de noche a la majada   y después a la pacía. —
Allí se murió el pastor   al pie de una verde oliva,
al son de un triste cencerro,   por que campana no había.
Ya le lloran tres serranas   de las altas serranías.
Una dice: «¡Adiós, hermano!»;   otra «Adiós, primo» decía;
y la más chiquita de ellas: «¡Adiós, dueño de mi vida!».

El romance del *Llanto del pastor enamorado* refundido en *í.a* puede fácilmente confundirse con otro romance distinto, el *Testamento del pastor*, también en *í.a*, debido a que ambos refieren la muerte de un pastor.

El *Testamento del pastor* (IGR 0274) es un tema que goza de mayor difusión. Conozco una versión leonesa, de Valdeón (*León*) dicha por Gregoria Alonso y recogida por Ramón Menéndez Pidal, quizá en compañía de María Goyri, el 3 de setiembre de 1909, a su paso por Sajambre [39]:

Por aquella cuesta abajo, por aquella cuesta arriba,
por aquella cuesta abajo un pastorcito venía,
con el rosario en la mano, rezando el Ave María.
En el medio de la cuesta, el pastorcito caía.
Llamaron al cerujano, para ver lo que tenía;
el cerujano le dijo que el pastorcito moría.
Le mandó hacer testamento de todo lo que tenía.
— Ovejas, las mis ovejas, ovejas, que yo quería,
estas ovejas las mando a los de mi compañía,
para que de mí se acuerden cuando van la cuesta arriba;
el zurrón de las cuchares lo mando a la mía María,
para que de mí se acuerde cuando dé vuelta a las migas,
y un pellejo de un borro, que allá en la majada había,
que se murió de morrina ayer hace quince días,
este pellejo lo mando a las mozas de la hila,
para que de mí se acuerden y recen todos los días [40].

La trashumancia de los pastores con las ovejas explica que el tema reaparezca, en forma muy semejante, en La Mancha y Extremadura: P. Echevarría Bravo, en su *Cancionero popular manchego*, Madrid, 1951, pp. 409-410, publica una versión, compuesta, al parecer, de las recitaciones de dos informantes: Virginia Montoya Sánchez (sin lugar) y Pedro Muñoz (*Ciudad Real*); y en *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Madrid: SMP y Gredos, 1982, vol. II, pp. 120-121 (num. 67), figura un fragmento de Arroyo de la Luz, antiguo Arroyo del Puerco, *Cáceres*, dicho por un pastor, Manuel Collado, de 64 a., que entrevistaron J. Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano el 12 de julio de 1977 en Salvador de Cantamuda, *Palencia*.

En el Archivo Menéndez Pidal se guarda inédita otra versión extremeña dicha

por Valentina Zancada (59 a.), de Aliseda (Cáceres). Fue recogida por Jesús Bal en 1931. Dice así:

Sierra arriba y sierra abajo   un serranito venía,
con una manta terciada,   al uso de serranía,
con el rosario en la mano,   rezando el Ave María.
No sé si reza por su alma   o si reza por la mía.
A la sombra de un peñasco   el serrano se tendía
con una calenturina   que el corazón le partía.
Llamaron al cirujano   por ver el mal que tenía;
el cirujano le ha dicho   que el serrano se moría,
que hiciera testamento   de los bienes que tenía.
Ovejas, las mis ovejas,   aquellas que yo tenía,
cogerán nuevos pastores   que os den la pastoría,
os traigan cañada abajo,   os traigan cañada arriba,
os lleven a las montañas   a beber las aguas frías.
Las mis yeguas, las mis yeguas,   aquellas que yo tenía,
cogerán nuevos yegüeros   que les den la pastoría,
os lleven cañada abajo,   os traigan cañada arriba,
os lleven a las montañas   a beber las aguas frías.
El potranco y la potranca   se los quedo a mi María,
para que de mí se acuerde   cuando salga a romería.
El puchero de la miera **41** se lo quedo al compañero,
para que de mí se acuerde   cuando cure los carneros.
El gancho y las abarcuelas   que me los digan a misas
y el zurrón de la cuchara   se lo quedo a mi María,
para que de mí se acuerde   cuando se coma las migas.

NOTAS 2. *POR LA RIBERA DE TURIA* (O *LLANTO DEL PASTOR ENAMORADO*)

34 Versión publicada en el *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, ed. D. Catalán y M. de la Campa, «Tradiciones Orales Leonesas», I, Madrid: Seminario Menéndez Pidal (UCM) y Diputación Provincial de León, 1991, 2a ed. Fundación R. Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1995, I, p. 263 (núm. 37).

35 Aunque en la versión de la gesta que oyeron cantar y resumieron los historiadores de Alfonso X c. 1270 y c. 1283 (*Estoria de España* y *Versión crítica de la Estoria de España*) los tres hijos de Arias Gonzalo que mueren en el curso del combate judicial llevan los nombres de Pedr'Arias, Diag'Arias y Rodrig'Arias, fray Juan Gil de Zamora, entre 1278 y 1282 (*De praeconibus Zamorae*) alcanzó por entonces a conocer una versión de la misma gesta, en que el primogénito de Arias

Gonzalo no tenía el nombre de Rodrig'Arias sino de Fernand Arias. Como muestro en D. Catalán, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, el relato de fray Juan Gil sobre el cerco y el reto de Zamora combina la información erudita (tomada de don Rodrigo Ximénez de Rada y, en algún detalle, de Lucas de Túy), con la procedente de una versión de la gesta de *Las particiones del rey don Fernando*. Aunque su resumen del poema épico tiene muchas escenas y pormenores coincidentes con la prosificación de la gesta que figura en la *Estoria de España de Alfonso X*, fray Juan Gil no conoció esta obra. El independiente recurso de uno y otro historiador al texto poético hace que su información sobre la gesta sea en muchos aspectos complementaria. Pero si las similitudes saltan a la vista, también lo hacen las divergencias. Muchas de las contradicciones y diferencias entre los dos resúmenes son explicables como resultado de la manipulación de la fuente por uno y otro historiador: el carácter ejemplar de la Historia, siempre presente en la *Estoria de España*, lleva a Alfonso X a censurar lo cantado por los juglares de gesta para lograr el debido «decoro»; la pasión por la patria chica conduce, por otra parte, al franciscano zamorano a intentar exculpar plenamente a la ciudad de Zamora como corresponsable del regicidio cometido por Vellido Adolfos que la ha salvado de tener que rendirse ai ejército castellano del rey don Sancho. En el combate judicial del campeón castellano Diego Ordóñez con los cinco hijos de Arias Gonzalo que asumen la representación de la ciudad retada, es obvio que fray Juan Gil se aparta, en ciertos aspectos, de su fuente poética para que la inocencia de Zamora quede libre de toda duda; pero también está claro que heredó muchos detalles poéticos contradictorios con los que alcanzó a conocer Alfonso X cuando c. 1270 se redactó la *Estoria de España*. Según el relato de fray Juan Gil de Zamora (cfr. *De preconiis Hispaniae,* ed. M. de Castro y Castro, O. F. M., Madrid: Universidad, 1955, pp. 265-266), una vez que Arias Gonzalo anima a sus cinco hijos a combatir sucesivamente con el retador castellano, es su «primogénito» Fernando Arias el primero en salir al combate y el único que llega a enfrentarse con Diego Ordóñez, ya que, pese a ser mortalmente herido, saca del campo al retador. Parece un evidente arreglo del historiador el evitar que se produzca una inicial victoria de Diego Ordónez sobre dos de los hijos de Arias Gonzalo, que haría menos evidente la inocencia de la ciudad. También creo retoque historiográfico el que Fernando Arias siga vivo cuando Diego Ordóñez se descalifica al salir fuera de las líneas del campo de batalla; pero la mayor parte de los detalles del combate (diversos de los conocidos por Alfonso X) junto con la sustitución de Rodrig'Arias («el mayor» de los hijos de Arias Gonzalo, que en la versión de Alfonso X combate en tercer lugar y es quien consigue la suspensión de los combates) por *Fernand* Arias no pueden ser atribuidas a manipulaciones del fraile.

36 Muy similar es el pasaje en la versión manuscrita del *Cancioneiro de la Biblioteca P. Hortensia,* Elvas, fols. 12-13 (ed. por M. Joaquim, *O Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Públia Hortensia,* Coimbra: IAC, 1940, p. 10): «Cien donzellas lo llorauan, todas ciento hijas dalgo; / todas eran sus parientas en tercero y quarto grado: / vnas le Ilamauan primo, otras le llaman hermano, / otras le llamauan padre, otras le llaman cunhado. / Y la que mas lo lloraua era Vrraca Hernandos». Más distante es la forma del pasaje que hallamos en el pliego suelto *Síguense*

ocho romances viejos. El primero es de la presa de Túnez ... Valladolid: Diego Fernandez de Cordova, 1572 ejemplar en Bibl. Central, Barcelona *(DicARM*. 1068), recd. facs. en la col. «Joyas Bibliográficas, *Pliegos Poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña,* Madrid, 1976: «Lloran le todas las damas e todos los hijosdalgo. / Vnos dizen: ¡Ay, mi primo!; otros dizen: ¡Ay, mi hermano! / Arias Gonzalo dezia: ¡Quién no te vvira criado!»

La *contrafacta* amorosa del romance épico «Por un valle de tristura de plazer muy alexado», no utiliza el pasaje. El punto de contacto entre la escena de «Por aquel postigo viejo» y la de «Si se está mi coracón» que explica la suma de componentes de «Por aquel lirón arriba» es el pasaje del romance épico en que se comenta la ocasión de la muerte de Fernand Arias, diciendo: «No murió por las tauernas, ni a las tablas jugando, / mas murió sobre Samora vuestra honrra resguardando», *Cancionero* de Amberes, s.a.; «No murió en vicios malos. ni a las tablas jugando / mas murió sobre Samora nuestra honra resguardando», *Cancioneiro da Bibl. Hortensia.*

37 Utilizo el trabajo de J. A. Cid, «El Romancero tradicional asturiano. Su recolección en los siglos XIX y XX. Edición integral de los textos: 1849-1910», 3 vols. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991: III. «El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. La colección de 1885 y su compilador», donde se dan a conocer los textos editados por J. Menéndez Pidal confrontados con los originales de campo.

38 *Variante*: triste.

39 Véase *Romancero general de León*, I, pp. XXI-XXIII.

40 Ha sido publicada en *Romancero general de León*, (1991 y 1995), p. 355 (núm. 95).

41 Composición de hierbas preparada para curar la «roña» (según aclara el colector).

3. *GRITANDO VA EL CABALLERO* Y *AMARA YO UNA SEÑORA*

Uno de los romances trovadorescos más repetidamente impreso en el siglo XVI **42** es el que comienza «Gritando va el cavallero», incluido ya por Hernando del Castillo en el *Cancionero general* de 1511 (f. 135r) **43** y reproducido en pliegos sueltos y cancioneros varios, con escasas variantes, salvo en una glosa de que luego hablaremos **44**. Su vigencia literaria a lo largo del siglo XVI me parece muy justificada ya que desarrolla de forma muy plástica, sin que el «intelectualismo» y «retoricismo cortés» llegue a ahogar la expresión del sentimiento, la huida del enamorado desesperado a un paraje selvático donde no pueda hallar otro consuelo salvo la complacencia en el propio pesar, de haber perdido a su joven amiga, muerta como casta virgen sin haber llegado a gozar de su hermosura.

Gritando va el cauallero   publicando su gran mal,
vestidas ropas de luto   aforradas en sayal,
por los montes sin camino   con dolor y sospirar,
llorando, a pie y descalço,   jurando de no tornar
adonde viesse mugeres,   por nunca se consolar
con otro nueuo cuydado,   que le hiziesse oluidar
la memoria de su amiga,   que murió sin la gozar.
Va buscar las tierras solas   para en ellas abitar;
en una montaña espesa,   no cercana de lugar,
hizo casa de tristura,   qu’es dolor de la nombrar,
d’una madera amarilla   que llaman desesperar,
paredes de canto negro   y tan bien negra la cal,
las tejas puso leonadas   sobre tablas de pesar,
el suelo hizo de plomo,   por qu’es pardillo metal,
las puertas chapadas d’ello,   por su trabajo mostrar,
y sembró, por cima el suelo,   secas hojas de parral,
ca do no s’esperan bienes,   esperança no ha d’estar.
En aquesta casa escura   que hizo para penar,
haze más estrecha vida   que los frayles del Paular,
que duerme sobre sarmientos   y aquellos son su manjar,
lo que llora es lo que beue   y aquello torna a llorar,
no más d’una vez al día   por más se dibilitar.

Del color de la madera mandó una pared pintar,
vn doser de blanca seda en ella mandó parar,
y de muy alto alabastro hizo labrar vn altar
con canfora vitumado de raso blanco frontal;
puso el bulto de su amiga en él para le adorar,
el cuerpo de plata fina, el rostro era de cristal,
vn brial vestido blanco de damasco singular,
mongil de blanco brocado forrado en blanco cendal,
sembrado de lunas llenas, señal de casta fina[r].**45**
En la cabeça le puso vna corona real
guarnescida de castañas cogidas del castañal;
lo que dize la castaña es cosa muy de notar:
las cinco letras primeras el nombre de la sin par;
murió de veynte y dos años por más lástima dexar.
La su gentil hermosura ¡quién que la sepa loar!
qu'es mayor que la tristura del que la mandó pintar.
En lo qu'él passa su vida es en la siempre mirar.
Cerró la puerta al plazer, abrió la puerta al pesar,
abridla para que quedasse, pero no para tornar **46**.

El autor de esta joya del romancero trovadoresco nos es conocido, pues los antólogos lo precisan: «don Juan Manuel». Se trata, sin duda alguna **47**, del collazo del rey don Manuel de Portugal (relación de hermandad de leche a la que debió el apellido) y su *camareyro moor*, «el mayor privado» que tuvo el rey**48**. La más sobresaliente participación del camarero de don Manuel en la vida española coincidió, claro está, con el breve tiempo en que el rey portugués fue reconocido heredero, con su mujer doña Isabel, la Princesa hija de los Reyes Católicos, de Castilla y en que se procuraba su reconocimiento en las cortes de Zaragoza de 1498 por los aragoneses **49**; «don Juan Manuel Portugués» es uno de los poetas del *Pleito burlesco* entre castellanos y portugueses entonces representado **50**. Pero la relevancia del *camareyro moor* era ya bien notoria en la Corte de los Reyes Católicos desde que se negoció el nuevo matrimonio portugués de la Princesa **51**, y, aunque el privado del rey don Juan Manuel no debía ser muy bien quisto de los Reyes de España, ya que se mostraba reticente a las propuestas de alianza peninsular **52**, su afición por la música era en 1497 un hecho bien conocido de Isabel y Fernando, ya que su embajador en Portugal, don Alonso de Silva, había

llamado la atención sobre ella como un arma diplomática utilizable para ganarse al consejero de don Manuel:

> «Este camarero mayor —escribía el 29 de julio del 97— es fijo del ama que fue a Tortosa a V. al. y de hun obispo, porque mejor se sepa su genologia. Es el mayor privado que el Rey tiene en ambas juridiciones, porque en la ceuil no tiene compañero, porque a él solo descubre el Rey todas las cosas sin dexar reseruada ninguna, y en lo criminal, sta con todos y tan delantero en ellas como su seso le ayuda. Es músico, por donde V. Al. le podrán entrar, si a vuestro seruicio conuiniere. Es de los que no tienen buena voluntad a las cosas de Vuestra alteza y ahún, segund he sentido, haze su processo desde que allá anduuo con el Rey. No he visto en todo Portugal sino un clauecynbalo ruyn y chiquito, y éste en la cámara del Rey. Si huuiere voluntad de querer dar a éste algo y él de tomallo, paréceme que por la esterilidad que hay aquá de música, como por ser él del oficio, que no se deue oluidar en su memorial alguno de los doblados, pero déuese acometer esto con alguna cautela, porque podría ser no querello» **53**

Esta presentación al rey don Fernando del «camarero mayor» del rey don Manuel quizá no contenía novedades que los Reyes Católicos desconociesen, pues con anterioridad a esa fecha la reina Isabel, el príncipe don Juan, las infantas y las damas de la corte gustaban del romance de dom João Manuel «Gritando va el cavallero» como una de las piezas cortesanas que todos podían cantar. Es más, sabemos con toda precisión, que en 1496, entre enero y marzo en Tortosa o, lo que es más probable, entre mayo y mediados de julio en Almazán, una de las damas de la corte hubo efectivamente de cantar el romance ante ese real auditorio como parte de un *Juego trobado*, compuesto para su entretenimiento por Jerónimo Pinar. Como aclara el titular del *Cancionero general* de 1511, que le dio acogida impresa destacándolo como obra primera de Pinar (fols. CLXXXIII-CLXX)W), se trata de «un juego trobado que hizo a la reyna doña Ysabel con el qual se puede jugar como con dados o naypes y con él se puede ganar o perder y echar encuentro o azar y hazer par», ya que «las coplas son los naypes y las quatro cosas que van en cada vna dellas han de ser las suertes». De esas cuatro «suertes», consistentes en un «árbol», un «aue», una «canción» y un «refrán» está claro, a través de las propias coplas,

que los jugadores tenían que cantar la canción, aunque la copla sólo la identifique por su primer verso. Las primeras coplas van explícitamente dirigidas a «su alteza» (la reina doña Isabel), a «el príncipe» (don Juan), a «la princesa de Portugal» (doña Isabel), a «la archiduquesa» (doña Juana), a «la infanta doña María» y a «la infanta doña Catalina»; las restantes son ya para «las damas» (empezando por «la ama que sirue al príncipe») **54**. La 31ª copla de esta segunda serie dice así:

A vos dama se os publique
que la dicha os da el rosal
qu'es de todos como enrrique
entre blancas vn real.
Y ell aue sera vn doral.
Y un romance verdadero
de dolor muy desigual:
Gritando va el cauallero.
Y el refrán de los antigos:
Que muchos son los amigos.

La dama a quien tocara esta «suerte» se suponía que debía tener entero conocimiento del texto y de la música del romance de don João Manuel para poder improvisar su canto, acompañado, sin duda, del son de una vihuela.

Aunque la más reciente estudiosa de «Gritando va el cauallero», Patrizia Botta, llegara a afirmar, en 1981, que el romance del *camareyro moor* dom João Manuel cantado en 1495 ante la reina Isabel y sus hijos tuvo una difusión exclusivamente limitada al siglo XVI y solamente por vía escrita, ya que «de hecho, no se conserva ningún testimonio de una eventual transmisión manuscrita ni, por otra parte, el romance parece haberse conservado en la tradición oral» **55**, tales conclusiones deben considerarse caducas, como la propia Botta ha reconocido **56**. Por lo pronto, en el propio siglo XVI el romance fue glosado (í.: «La biva color robada / el coraçon en pesar») en una versión acortada (que sólo incluye los vv. 1-2, 4-10 y 12-15), rematada con un «villancico» («Uiuirá quando muriere / mi vida pues bíua muere»), con notables variantes textuales **57**, que, a juicio de la propia Botta, serían «indicio de su vida oral y tradicional ya en la época». Pero, lo más notable es un hecho que, por las fechas del primer artículo de Botta, había ya hecho constar S. G. Armistead (al describir los fondos sefardíes del «Archivo Menéndez Pidal», 1978):

los motivos característicos del romance trovadoresco anterior a 1495 han seguido siendo parte de la tradición oral hasta alcanzar el siglo XX **58**.

En efecto, varios folkloristas extremeños del segundo cuarto de este siglo y más recientemente J. M. Fraile, Lorenzo Vélez y J. M. Pedrosa han recogido en las provincias de Cáceres y Badajoz un romance (al parecer, de ronda), *El ramito de arrayán* o *La zagalita en la fuente y los tres galanes* (IGR 2594), donde, en varías de sus versiones, reaparece el motivo de la «casa de tristura», como un componente no muy bien integrado en el tema. Así, en una versión de La Madroñera (*Cáceres*), se dice:

¿No te acuerdas, zagalita,   bien te puedes acordá[r]
de cuando ibas por agua   a la fuente del nogal?
A la cintura llevabas   un ramito de ragián;
se te ha caído en el agua   y has comenzado a llorá[r],
al tiempo que por allí   tres mozos van a pasá [r]
Te preguntan: «¿Por qué lloras?»   Y tú respondes: — Por ná,
lloro porque se ha caído   mi ramito de ragián,
y era del bien de mi vida   y le quería estimá[r]. —
Empezaron a echar suertes   por cuál le iba a sacá[r].
Le ha tocado a un forastero,   habiéndolos del lugá[r]
— Tome usté, señora, el ramo,   si tan en estima está;
no se lo dé usté a Francisco,   tampoco a Pedro ni a Juan,
déselo al bien de su vida,   que se le sepa estimá[r]—
Se dieron palabra y mano;   se echan fuera del lugá[r].
Cosillas se van diciendo   que dan ganas de llorá[r]:
— Allá alante haré una ermita   que la llamen Soledad;
las puertas serán de bronce   y el cerrojo de metal,
las tejas serán azules,   para más penita da[r],
y entre teja y teja pongo   hojas secas del nogal.
Cuando la hoja enflorezca,   yo te tengo de olvidá[r].
Y al terminarse la ermita,   nos tendremos de casá[r].
Y aquí termina el romance   del ramito de ragián;

y un final semejante se halla en versiones de Cañamero, Madrigalejo y Guadalupe (*Cáceres*) y de Orellana (*Badajoz*) **59**.

La dependencia genética en ese motivo añadido al final del romance de ronda respecto al trovadoresco me parece indudable, dadas las correspondencias que a

continuación destaco:

cosillas se van diciendo | hizo cosa de tristura
que dan ganas de llorar: | que es dolor de la nombrar
— Allá alante haré una ermita |
que la llamen Soledad |
|
las puertas serán de bronce | el suelo hizo de plomo
y el cerrojo de metal | por que'es pardillo metal
| las puertas chapadas d'ello...
|
las tejas serán azules | las tejas puso leonadas
para más penilla dar | sobre tablas de pesar
|
y entre teja y teja pongo | y sembró por cima el suelo
hojas secas del nogal | secas hojas de parral

Con independencia completa respecto a esta pervivencia en la Península del motivo de la «casa de tristura», se ha conservado en Marruecos, entre los sefardíes de Tánger, un romance que, a pesar de su desarrollo en forma de historia con un final feliz, resulta identificable con el romance trovadoresco anterior a 1495. En versión de Hanna Bennaim (70 a.) dicha a Manuel Manrique de Lara en 1915 (*Cat-SefSGA*, K6.1), dice así:

Juramento tengo hecho en mi librito misal
2 donde mujeres hubiere por plazer la he de tomar,
por una amiga que tuve, se murió sin su gozar;
4 no murió de calenturas, ni menos de enfermedad,
muriera de mal de amores para más dolor dexar.
6 Al pie de una zarza verde allí la fuera a enterrar.
El cuerpo la hize de mármol, la garganta de cristal;
8 las tardes y las mañanas aquí vieniera a llorar,
la llamo y no me arresponde ¡Ay, mi Dios, qué tanto mal!
10 *Allí estaba una vïuda; vïuda del mismo mal.*
— ¿Qué tenéis, la mi señora, qué tenéis por qué lloráis?
12 *— Por un amigo que tuve, se murió sin su gozar;*
no murió de calenturas, ni menos de enfermedad,
14 *muriera de mal de amores para más dolor dexar.*
Las tardes y las mañanas aquí me vengo a llorar,

16 *le llamo y no me arresponde ¡ay de mí, qué tanto mal!*
— Tu mal uno con el mío juntos nos han de casar!

Si prescindimos del torpe intento, que representan los versos en cursiva, de convertir la queja del desesperado narrador en parte de una historia con desenlace[60] el tema permanece en el romance judeo-español intacto, con sus motivos fundamentales:

el juramento

juramento tengo hecho, | jurando de no tornar
en mí librito missal, | adonde viesse mugeres
donde mujeres hubiere ... |

la razón del pesar

por una amiga que tuve, | la memoria de su amiga
se murió sin su gozar | que murió sin la gozar

la construcción de la imagen ídolo

el cuerpo la hize de mármol | el cuerpo de plata fina,
la garganta de cristal | el rostro era de cristal

la entera dedicación a idolatrar la imagen

las tardes y las mañanas | en lo qu'el passa su vida
aquí viniera a llorar | es en la siempre mirar +
| lo que llora es lo que beue
| y aquello torna a llorar

Curiosamente, sólo se ha prescindido del motivo que conserva la tradición extremeña: la construcción del templo de «tristura», motivo complementario del de la creación de la imagen.

La versión de Hanna Bennaim no es una reliquia de *Gritando va el caballero* aislada en la tradición judeo-marroquí: todos los motivos del romance trovadoresco que hallamos en esta versión autónoma se introdujeron en otras fábulas del romancero de Marruecos: en *Catalina* (IGR 0671) y en *Paris y Elena* (IGR 0043)[61].

Considerados conjuntamente estos otros testimonios, vienen a reafirmar y completar las relaciones de dependencia de la tradición sefardí respecto al romance trovadoresco de don João Manuel. Son interesantes las siguientes similitudes adicionales:

a) donde mujeres hubiere   más plazer no hay de tomar **62**,

variante que conserva, mejor que el correspondiente dieciseisílabo arriba citado de la versión de Hanna Bennaim, la idea del poema original:

4 ....   jurando de no tornar
adonde viesse mugeres,   por nunca se consolar;

b) y en antes que la enterraran   la mandí afigurar **63**:
hiciera su cuerpo de oro **64**,   la carita de cristal **65**
por cabecita le puse   carbuncal de un reino y más **66**,
....**67**

motivo que recuerda, más de cerca que el dieciseisílabo arriba citado de Hanna Bennaim, los versos de don João Manuel:

puso el bulto de su amiga   en él para le adorar
el cuerpo de plata fina,   el rostro era de cristal
en la cabeça le puso   vna corona real.

Aparte de esa pervivencia en Marruecos de *Gritando va el caballero*, la tradición sefardí de Oriente conserva un romance que repite varios de los motivos del compuesto a fines del siglo XV por don João Manuel, en este caso sin subvertir el carácter trovadoresco del tema. Pero el asonante utilizado es diverso: en vez de *á*, usa el más «artístico» (por ser más difícil) *é*. Se conoce a este romance con el nombre de *La choza del desesperado* (IGR 054). Se halla muy difundido. El *CatSefSGA* describe 19 versiones inéditas en el Archivo Menéndez Pidal, procedentes de Sarajevo, *Bosnia,* 5; Belgrado, *Serbia*, 1; Sofía, *Bulgaria*, 1; Salónica, *Grecia*, 5; Lárissa, *Grecia,* 1; Istanbul, *Turquía*, 1; Esmirna, *Turquía*, 3; Rodas, *Grecia*, 1; Beirut, *Líbano*, 1; y remite bibliográficamente a algunas más ya publicadas entonces. El texto de este romance ofrece en la tradición escasas variantes. Basta, por ello, con que anotemos una versión «facticia», creada a base de todas ellas:

Irme quiero, la mi madre,   por estos campos me iré,
2 las yerbezicas del campo   por pan me las comeré,
lágrimas de los mis ojos   por agua me las beberé.
4 En medio de aquellos campos   una almitra fraguaré,
por afuera cal y canto,   por dientro la entiznaré
6 con uñas de los mis dedos   los campos los cavaré
con sangre de las mis venas   el barro lo amassaré

con suspiros de mi alma   el barro lo enxugaré
Todo hombre pasajero   arriba lo subiré,
que me conte las sus ansias,   yo las mías le contaré;
si las mías son más pocas,   a pacencia me lo llevaré,
si las mías son más muchas,   de allá, abaxo me echaré

La «almitra» o "ermita" es otras veces «choza»,**68**.

La comunidad de tópicos con *Gritando va el caballero* es bien notable: las lágrimas bebidas en vez de agua, el recurso a alimentarse con despreciables hierbas o plantas campestres, la construcción de una casa o ermita en paraje selvático, la pintura de las paredes. A primera vista podríamos llegar a pensar que procede de una refundición de *Gritando va el caballero* con cambio de asonante. Sin embargo, contamos con un dato que nos lleva a descartar la hipótesis. El poeta trovadoresco Quirós continuó un romance que decía o empezaba antes de que lo adicionara (IGR 0693):

Amara yo vna señora   y améla por mas valer
quiso mi desauentura   que la ouiesse de perder.
Yrme quiero a las montañas   y nunca más parescer
y en la más alta de aquellas   mi vida quiero hazer **69**.

La relación de estos versos del siglo XV, que nos conserva el texto poético de Quirós impreso en el *Cancionero general* de 1511 (f. 138v) **70**, con el romance sefardí oriental me parece indudable, dado el asonante y el «Irme quiero ...» que singularizan el desarrollo del motivo de la huida del desesperado amante de la sociedad humana. ¿Continuaría la historia en el modelo conocido por Quirós de una forma similar a como lo hace el romance cantado por los judíos del Oriente mediterráneo?

Sea ése el caso o no, el romance «Irme quiero, la mi madre» tiene el interés de mostrarnos que el tema y material poético empleado por don Juan Manuel en *Gritando va el caballero* son parte de una tradición trovadoresca compartida **71** y no invenciones singulares que requieran una explicación histórica. No veo en el romance nada que exija vincularlo al recuerdo de la tumba de Inés de Castro, como ha propuesto Patrizia Botta **72**; es más, los «datos» que da el poeta sobre la amiga del caballero que grita por los campos su dolor no cuadran con los de la reina después de morir: todo el énfasis recae en que ha muerto, a los 22 años de edad,

virgen y casta. Por muy «inocente» que fuera la amante del infante don Pedro, difícil resultaría sostener que muriera con virginal castidad **73** habiendo sido madre de doña María (1342), don Luis (1344) y don Fernando (1345), hecho bien conocido, pues este último hijo llegó a ser rey de Portugal (rey que, por otra parte, nada tenía que ver con la casa de Avis ni con la de Bragança a las cuales pertenecía el rey de quien era colactáneo y privado el *camareyro moor* don Juan Manuel).

NOTAS 3. *GRITANDO VA EL CABALLERO* Y *AMARA YO UNA SEÑORA*

42 Conocemos (según cómputo de Patrizia Botta) 30 impresiones del romance de entre 1511 y 1581 y dos citas de 1496 y 1582.

43 Entre los contados romances a que Castillo dio en él acogida. Véase la ed. facs. de A. Rodríguez Moñíno, *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia 1511), Madrid: R.A.E., 1958-1959 (2 vols.).

44 La última editora del romance de don Juan Manuel, P. Botta, «Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*», *Cultura neolatina*, XLV (1985), 201-295, ha confrontado las 27 impresiones del romance de entre 1511 y 1581 con el texto del *Cancionero de Castillo* y anotado sus variantes. Son «minime e di natura tale da essere tutte riconducibili alla fenomenologia della trasmissione scritta dei testi». De hecho, la inmensa mayoría de los impresos considerados son notorias derivaciones del *Cancionero* de 1511 y, al no revelar actos de colación con otra tradición textual, carecen de todo interés para el estudio del texto. Sólo importa considerar dos de esas 27 impresiones: la incluida en el pliego suelto *Documento e instruciõ provechosa para las dõcellas (desposadas y rezien casadas*..., 1556) (Madrid, Bibl. Nacional *R-9713* [*DicARM* 849]) y, sobre todo, la incorporada al *Libro en el qual se contienen cincuenta romances cõ / sus villancicos y desechas* (Bibl. Marqués de Morbecq [*DicARM* 936]) que figura, afortunadamente, en las cuatro hojas que de esta obra se conservan, pues sabemos que utilizó originales que no derivaban del *Cancionero* de 1511. Aparte queda la versión glosada a que luego aludimos.

45 La tradición textual es unánime en imprimir este octosílabo con la lección «señal de casta final». Creo, sin embargo, que la corrección propuesta aquí por mí («señal de casta finar», «señal de haber muerto casta») constituye una muy razonable restauración, visto el contexto.

46 La lección «abriola para quedarsse», que ofrece el *Cancionero*, con duplicación de la *ss* del reflexivo, no hace buen sentido, como observa con razón Botta (p. 211) puesto que el caballero es quien abre la puerta al pesar y el pesar quien se queda dentro y no torna a salir. *El Libro en el qual se contienen cincuenta romances* lo substituye por «abridla para que entrasse», que hace más sentido, pero que estropea la antítesis «quedar»-«tornar». Aunque mi lección resulta en apariencia

amétrica, sería admisible por haplología (omisión de una de las dos sílabas «que») o con pronunciación aportuguesada de *p'ra;* cabría substituir «para» por «por».

47 Como argumenta de forma concluyente P. Botta, «La questione attributiva del romance *Gritando va el caballero», Studi romanzi*, XXXVIII (1981), 91-135. [Contra la hipótesis de I. Macpherson en *The Manueline Succession: The Poetry of Don Juan Manuel 77 and Dom João Manuel*, Exeter: University, 1979, quien admite la existencia de dos poetas homónimos, véase también J. Gornall, «Two poets or one? The sixteenth Century Manueline Poems», *Romance Notes*, XXXIV (1993), 47-53.]

48 Aunque genealogistas posteriores trataron de inventarle otra prosapia, es seguro que fue hijo del obispo de Guarda, don Juan, y de Justa Rodrigues, hija de un «lavrador de junto da Guarda», según demostraron, en su día, A. Braacamp Freire, Brasões da sala de Cintra, II, Lisboa: F. L. Gonçalves, 1901, pp. 179-229 y C. Michaëlis de Vasconcellos, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances velhos em Portugal* (1907-1909), reed. Coimbra: Impr. da Universidade, 1934, par. 130 y en *Notas Vicentinas*, IV (1923), reimpreso en Lisboa: Ed. da Rev. de Ocidente, 1949, pp. 175-219, y reafirma P. Botta, «La questione attributiva» (1981).

49 Dado que Aragón, a diferencia de Castilla, no aceptaba la sucesión de las hembras, fue preciso esperar a que la princesa doña Isabel pariera un varón, que le costó la vida, para lograr que juraran un heredero descendiente de los Reyes Católicos. Tan ardua fue la negociación en las larguísimas cortes que, según Zurita, la reina doña Isabel, acostumbrada a reinar absolutamente, llegó a defender ante el rey don Fernando que «más honesto remedio les sería conquistar este Reyno que aguardar sus Cortes y sufrir sus desacatos».

50 El *Pleito burlesco* figura en el *Cancionero del British Museum*, manuscrito (después de 1498 y antes de 1502), ed. H. A. Rennert, *Der Spanische Cancionero des Brit. Mus.* (Ms. Add. 10431), Erlangen: Fr. Junge, 1895, y en el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516). La composición «Señor mio como estays» (de 14 vv.) está atribuida en el cancionero manuscrito a «don Juan Manuel Portugues», mientras en el *Cancioneiro geral* de 1516 se distribuye la autoria de ella entre Joam de Meneses (los 7 vv. primeros) y D. Antonyo de Valhasco (los 7 versos finales) impresos en orden diverso, los de J. de Meneses en el f. 161v y los de A. de Valhasco en el f. 161r. La argumentación de P. Botta, «La questione attributiva», p. 126 y nn. 68, 59 y 9, en favor de la autoría de don Juan Manuel, me parece convincente. Por lo pronto, sabemos que el *Camareyro moor* acompañaba a su rey en los actos de Zaragoza de 1498.

51 Doña Isabel, la Princesa de Portugal, había estado previamente desposada con el Príncipe D. Afonso, hijo de João II de Portugal, y llegó a consumar el matrimonio (diciembre de 1490), según las adiciones de Chrístovão Rodrigues Acenheiro al *Sumario de las seis crónicas desde el rey don Pedro al rey don Jodo II de Portugal* (ed. en Collecção de inéditos de Historia portuguesa, V, 2ª ed., Lisboa: Imprenta Nacional, 1936, N. I., p. 321): «e o Principe ouve aqui a Primsessa essa noite, o qual lhe foi repremdido, por ser na Igreja»; pero acabadas las fiestas del recibimiento, se produjo

el trágico accidente que costó la vida al heredero de Portugal (22 de junio de 1491), trágica muerte que entonces cantó D. João Manuel en una *lamentaçam* y que aún se canta en el romancero, por tradicionalización de un romance de fray Ambrosio de Montesinos (IGR 0069. Véase CGR III, pp. 355-361, núm. 68). Cuando, recién accedido al trono el primo y cuñado del rey muerto (don Manuel) los reyes de España le proponen, desde Daroca (a principios de diciembre de 1495), el matrimonio con su hija María, el nuevo rey portugués opta por presionarles para que le den su hija primogénita, la Princesa de Portugal viuda doña Isabel, sin rechazar de plano su otra propuesta (véase n. 54). Los avatares de la negociación fueron muchos, tanto por la resistencia de la Princesa, como por las sospechas de don Manuel y los portugueses.

52 Según carta de don Alvaro de Portugal a los reyes (29-VII-97), hablando del camarero mayor del rey don Manuel, dice: «ahunque él en algo sea de los dudosos, deue V. Al. ganarle» (ed. en A. Paz y Melia, *El cronista Alonso de Palencia*, Madrid: The Hispanic Society of America, 1914, p. 332). Sobre los temores de don Manuel a entrevistarse dentro de España con el rey don Fernando habla extensamente don Alonso de Silva, el embajador español (en carta del mismo día, *obra cit*., p. 331), quien advierte a sus reyes «No se si V. al. querrán venir en lo de las vistas en alguno de los medios que de aquá se scriuen; mas, a mi ver, yr a aldea donde el Rey huuiesse de lleuar Ios suyos, tan sospechosos y tan temerosos como ellos están y por estas razones tan armados y encoraçados como yrán y V. al. tan sanos como vernán, si hun moço sobre qualquier cosa se rebuelue con otro y la gente de una parte y de otra, ¡qué es de la persona d'esta parte que lo remedie!, *quasi dicat*, no la hay...».

53 La carta autógrafa de don Alonso de Silva, «hecha sábado a XXIX de julio a las IX horas del día», fue publicada por A. Paz y Melia, *El cronista Alonso de Palencia*, Madrid: The Hispanic Society of America, 1914, pp. 330-331.

54 Como notó ya R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid: Espasa Calpe, 1953, II, p. 46 y n. 67, la fecha del Juego tiene que ser anterior al 22 de agosto de 1496 en que «la archiduquesa» doña Juana se embarca para Flandes y posterior a los principios del año 1495 en que se concierta su matrimonio con el archiduque don Felipe. Puesto a precisar más, Menéndez Pidal se inclina por los meses de mayo o junio de 1495 en que la corte estuvo en Madrid, pues cree que cuando los reyes viajaron a Tarazona y Tortosa no irían acompañados por el príncipe y las cuatro infantas. Pero este argumento no es válido pues, aparte del relato de Geronimo de Çurita, *Historia del Rey don Hernando*, V, Çara- goça: herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1670, que nos informa a la perfección de los aspectos políticos, contamos con el testimonio de las *Cuentas de Gonzalo de Baeza* tesorero de Isabel la Católica (ed. A. de la Torre y E. A. de la Torre, Madrid: CSIC, 1956, II) en que se consignan los pagos a hom-bres y acémilas que transportaron la cámara de las infantas doña María y doña Catalina, de la infanta doña Juana y del príncipe don Juan «desde Madrid fasta Burgos» (pp. 257, 269) donde residieron los reyes en julio y agosto, y otros pagos que muestran que el príncipe acompañó a sus padres a las cortes de Aragón celebradas en Tarazana (1-IX a 19-X) y que, tras las vistas de los reyes con la reina de Navarra en Alfaro (fines de octubre y principios de

noviembre), viajó pasando por Soria (pp. 274, 276) a Almazán (seguramente con ellos), donde esperaron la llegada de las infantas desde Burgos (anunciada por un correo), antes de ir a celebrar cortes del reino de Valencia en San Mateo y de Cataluña en Tor-tosa, y hasta sabemos, gracias a las cuentas, cómo las infantas (doña Juana, doña María y doña Catalina) y algunas de sus damas siguieron la ruta Burgos - Cavia - Almazán - Romanos (junto a Daroca) - Caspe y (en barcas por el Ebro) Cherta (pp. 257-258) y que el príncipe pasó (camino de Daroca) por Ariza (p. 277). El tesorero Baeza nos hace saber también, con bastante aproximación, cuándo se empieza a designar a doña Juana como «la archiduquesa»: indudablemente, sólo una vez que llega la noticia de la celebración, por palabras de presente, del matrimonio (celebrado el 5-XI-95), ya que el 20-XII-95 el tesorero aún la llama «ynfanta doña Juana» y el 30-111-96 se refiere a ella ya como «la archiduquesa» (pp. 257-258 y 260). Otro dato histórico que apunta Pinar en sus versos se refiere a la infanta doña María:

y el aue sabrá después
que ha de ser vn gauílán
y el cantar a bozes llenas
que ha d'ir a tierras agenas
donde la coronarán
y el refrán que quien se muda
las más vezes Dios le ayuda.

Nos consta, por Zurita (V, pp. 81-82), que la noticia de la muerte de João II de Portugal (ocurrida el 25-X-9) llegó a los reyes de España estando en Alfaro y que, desde Daroca, a través del embajador castellano don Alonso de Silva propusieron al nuevo rey de Portugal, don Manuel, que casara con la infanta doña María. Don Manuel no rechazó la propuesta, pero presionó durante largo tiempo todo lo que estaba en su mano para forzar a que los reyes le concedieran como mujer a la Princesa, si es que querían su alianza contra Francia. El Juego trabado sólo pudo jugarse o en Tortosa, entre enero y mar-zo de 1496 (antes de que el 5 de abril se iniciara el viaje de regreso, cfr. Baeza, p. 333) o en Almazán en mayo, junio o la primera mitad de julio, después de que el 21 de abril llegue la recámara dela reina, archiduquesa, infantas, mujeres y oficiales desde Tortosa (Baeza, pp. 333-334), y antes de que la reina, a mediados de julio, acompañe a la archiduquesa, vía Burgos, a Laredo, donde se embarcaría para Flandes. En cuanto a la presencia de la Princesa doña Isabel en el Juego trabado, lo que Baeza nos puede informar es más confuso (pues no administraba sus gastos); sorprende, sin embargo, que por una cédula de la reina (de 2-V-96) se pague a un escribano de cámara de la Princesa de Portugal una cantidad de maravedíes «para pagar los alquileres de çiertas azemilas de guía que truxeron los cargos de la rrecamara desde Burgos a Almazán» (Baeza, p. 334); si ello supone que la princesa vino a reunir-se con los reyes a Almazán desde Burgos, ello supondría que no fue a Tortosa y en tal caso que el Juego trabado sólo pudo jugarse en Almazán. Menéndez Pidal observó que Pinar trata a la princesa de «vuestra realeza» y que le asigna el refrán «Porfía mata venado» y pensó que ambos datos aludían a la perseverancia

de don Manuel en quererla hacer reina de Portugal (ya que, como dice Zurita, p. 82 a, «aunque ella lo rehusó mucho tiempo», «a la postre assí huno de ser»); pero ¿cómo compaginar estas insinuaciones con las perspectivas matrimoniales de su hermana María a que también se aludía?

55 «La sua diffusione appare limitata al solo secolo XVI ed affidata a una tradizione interamente a stampa: non cí è infatti pervenuta alcuna testimonianza di una eventuale trasmissione manoscritta né, d'altro canto, íl *romance* sembra essersi conservato nella tradizione orale», P. Botta, «La questione attributiva», p. 91.

56 En «Una tomba emblematica» (1985), p. 202 y n. 2, se hizo ya eco de las noticias aportadas por S. G. Armistead que cito en la n. 58, y en una carta de 5-VI-96 me transmite sus nuevos conocimientos e ideas acerca del tema, de que me hago eco.

57 En un pliego suelto titulado *Aqui comiençan .úiij. Romances glosados y este primero dize / Camr nana el cauallero y otro que dize / Amadis el muy famoso*... (ejemplar en Praga: Universitäts Bibl, n° LIX. *DicARM* 675). *Variantes*: la: Caminaua el c.; -2*a* vestidos lleua de 1.; 2*b* aforrados; -4*a* Ll. va a p. d.; -5*a* donde m. no ouiesse; 5*b* p. jamas; -6*b* q. se le h.; -9*a* m. escura; -14*b* qu'es vn p.; -*Tras el* v. 15 sigue: Un triste son començó / d'esta manera cantar, *como remate de la glosa, a fin de introducir el* «Uillancico». En el *Abecedarium* de don Fernando Colon, núm. 12348 se cita ya la entrada bibliográfica «Romances con glosa y el 1" es Caminaba cauallero», según *DicARM*, 1053. Creo que no es aceptable el *incipit* deducido por A. Rodríguez Moñino.

58 S. G. Armistead, en su *CatSefSGA* (1978), dedica la entrada K6 a *Gritando va el caballero* (*á*). En ella describe la versión de Hanna Bennaim (K6.1), que citaremos más adelante, y remite a las «contaminaciones» presentes en F5.23 (versión de *El robo de Elena*) y S 1.1 (versión de *Catalina*). En el aparato bibliográfico de la entrada consigna la presencia de otras versiones en *Romances de Tetuán*, de A. de Larrea Palacín y la existencia del romance en la colección de B. Gil, *Romances populares de Extremadura*.

59 Cito por una versión de La Madroñera (Cáceres), publicada por B. Gil, *Romances populares de Extremadura*, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1944, pp. 65-66. Otra versión de Madrigalejo (*Cáceres*) publica también Gil en la p. 66 de la misma obra; Gil da además noticia (p. 67) de que en el periódico Hoy de Badajoz del 13 de junio de 1936 Antonio Reyes Huertas había publicado yα una versión del mismo romance. El motivo reaparece en una versión inédita del romance recogida en Cañamero (*Cáceres*) el 9-III-1982 por José Manuel Fraile y Antonio Lorenzo Vélez yen otras dos versiones también inéditas del romance recogidas en Guadalupe (*Cáceres*), el 18-III-1989, y en Orellana (*Badajoz*), el 20-VII-1990 por José Manuel Pedrosa. En la primera, dicha por Felipe Morales Durán (63 a.), el romance acaba

....
—Tenga usted, señora, el ramo, si es que ta'en estima está.
—Mire si estará en estima que me le dio mi galán. —
Se han cogido de la mano se echan fuera del lugar,

se iban diciendo cosillas   que dan ganas de llorar.
—Tengo que hacer una ermita   a la santa Trinidad,
las puertas serán de hierro   y el cerronjo de cristal:
las tejas serán azules   pa mayor felicidad
y entre teja y teja pongo   un ramo de oreganal.
Cuando retoñezca el ramo,   yo te tengo de olvidar.

Análogo es el final de la versión de Guadalupe, dicha por Juana Guadalupe (68 a.):

....
—Tome usted, señora, el ramo   si es que en tan estima está.
—¡Vaya si estará en estima   que me la dio mi galán!
Se dieron palabra y mano,   se echan fuera del lugar;
se iban diciendo cositas   que dan ganas de llorar:
— Tengo de hacer una ermita   en Ia Santa Soledad;
las tejas serán azules   y el cerrojo de metal
y entre teja y teja pongo   un ramito de olívá.
Cuando retoñesca el ramo,   no te tengo de olvidar;

en la versión de Orellana, dicha por Manuela Sanz (63 a.), el romance se remata así:

....
—Toma, zagala, tu ramo   que tan estimado está
—Mira si estará estimado   que me le dio mi galán.
—Te voy a hacer una ermita   dentro de la soledad,
con las puertas de marfil   y las tejas de cristal
y entre teja y teja y teja   un ramito de oyalá.

Conozco otras cuatro versiones inéditas de la colección de J. M. Pedrosa, recogidas dos de ellas en Miajadas (*Cáceres*) y otras dos en Medellín (*Badajoz*) y otra recogida por mí (1997) en Montánchez (*Badajoz*), en que no aparece el motivo.

60 La imposición de desenlaces felices es una práctica muy arraigada en la recitación y canto de romances entre los sefardíes de Marruecos. La torpeza del aditamento es patente al ver que, de los ocho dieciseisílabos que la forman, cinco son repetición de otros preexistentes.

61 La incorporación de los versos de *Gritando va el caballero* a *Catalina* continuada con *La doncella peregrina* se da en una de las dos versiones de Tánger de este romance que comunicó José Benoliel a Ramón Menéndez Pidal, c. 1913; la descrita en el *CatSefSGA* con la sigla SI.1. La «contaminación» abarca 5 dieciseisílabos, precedidos del verso introductorio «Ellos en estas palabras,   el conde que fue a llegar». La utilización de *Gritando va el caballero* como desenlace de *Paris y Elena* está más arraigada en la tradición: ya aparecía en una versión recogida en Tetuán por Manuel Manrique de Lara en 1915 (dicha por Majní Bensimbrá, de 65 a. [CatSefSGA, F5.23]) con

12 dieciseísílabos basados en nuestro romance. A. de Larrea Palacin, *Romances de Tetuán*, Madrid: CSIC, 1952, vols. I y II, publicó otras tres versiones en que se da esa combinación, núms. T. 49, T. 218 y T. 219, pp. 138-139, 184-185 y 185-186 (melodías M. 43, M. 230 y M. 41). La «contaminación» abarca, respectivamente, 9, 19 y 19 díeciseísílabos.

62 Esta variante, procedente de la versión de Majní Bensimbra, es la más cercana a la idea original, frente a: «donde mujeres hubiere *por plazer la he de tomar*», «cual su mujer hubiera *gran plazel le he de toma[r].*», «*caza que a mi mano cae no la dejo yo volar*» en que, a partir de un error, se crea una nueva interpretación, o «plazer no las hay de dar» en que se conserva básicamente el sentido, pero reformulándolo de tal modo que aparecen connotaciones nuevas.

63 Cfr. «y en antes que la enterraran, allí la mandí afigurar» (Larrea, T. 218), «en antes que la enterraran, la mandara a retratar» (AMP, S1.1), «a los pies de la mi cama yo la fuera a dibujar» (Larrea, T. 219).

64 Larrea, T. 219.

65 Larrea, T. 49. Otras dicen: «pies y manos de cristal».

66 Larrea, T. 218.

67 Algunas versiones añaden a la descripción el verso: «por ojitos le pusiera una perla y un diamá[n]» (Larrea, T. 218), «híze su boca un anillo sus ojos un carboncar» (Larrea, T. 219), «los ojos le van brillando, labios de fino coral» (Larrea, T. 49, tras el reordenamiento del último hemistiquio).

68 Salvo la frecuente omisión de los vv. 6-8, sólo destacan expresiones variables en los octosílabos: 1*b* «irme quiero y me iré»; 2*a* «y las hierbas de los campos»; -5*a* «la fraguaré de cal y canto»; 5*b* «por adientro la teñiré», «por afuera la entiznaré», «por afuera la pintaré»; -6*a* «con las uñas de mis manos», «y la tierra de los campos»; 6*b* «con mis uñas cavaré»; -8*a* «con el vaho de la boca»; -9*a* «todo hombre que es caminante», «todo quien por ahí pasare», «todo el que es pasajero»; 9*b* «arriba lo tomaré», «adientro me lo entraré»; -10*a* «que me conte los sus males», «él que me conte sus males»; -11*a* «si los suyos son más muchos»; 11*b* «con ellos me conortaré», «y yo me consolaré»; -12*b* «del castillo me echaré», «a la mar me echaré», «con cuchillo me daré».

69 Al frente del romance, el *Cancionero* de 1511 advierte: «Otro romance acabado por Quiros desde donde dize / mi vida quiero hazer», y tras el *Cancionero* de 1511 muchos de los textos de él derivados.

70 La continuación de Quirós dice: «tan triste que no se halle conmigo ningún plazer; / porque mis tristes dolores en pesar puedan crescer, / con los anímales brutos m'andaré, triste, a pascer / Paciencia, si la hallare, qu'esto m'a de sostener. / Vida que tal vida tiene ¡quién la pudo merescer!, / que la Muerte merescida me dexa, por no me ver / tan penado y tan perdido, que su mal no puede ser / el menor mal que yo tengo, ni se puede más tener. / Y assí voy donde no 'spero por más mal nunca boluer». Va seguido de un Villancico. El romance, así

arreglado, pasó del *Cancionero General* de 1511 a varios pliegos sueltos: *Aqui comiêçan onze maneras de romã-/ces Con sus villancetes* ..., Londres: British Museum, G-11022 (5)-(5) [DicARM 668]; *Aqui comiençan diez mane-/ras de romances cõ sus villancicos* ..., Madrid: Bibl. Nacional, R-2298 [DicARM, 658]; *Aqui comiéça vn ro-/mançe del Conde Claros de Montaluan*, Londres: British Museum, G-11023 (6) (4) [DicARM 704]; *Aqui se contienen quatro romãces / viejos. Y este primero es de don Claros de Montaluan*, Madrid: Bibl. Nacional R-9482 [*DicARM* 729]; *Aqui se contienen quatro romãces / viejos: y este primero es de don claros de Mõtaluan*, Praga, Universitäts Bibl. [*DicARM* 730]. También lo tomó del *Cancionero* de 1511 el *Cancionero de romances* de Amberes, Martín Nucio, sin año, del cual pasó a ediciones posteriores. Los pliegos pueden leerse en *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601*). Facs., ed. y estudio de A. L.-F. Askins (3 vols.), Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989-1991; en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional,* I y II, Facs., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957, y en *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga*, I. Facs., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.

71 El tema del enamorado desesperado que huye a la soledad del mundo selvático vuelve a aparecer, una vez más, en el romance «Dí, si tú me desconsuelas» (en el pliego suelto *Coplas nueuamente hechas de per/done vuestra merced*, Madrid: Bibl. Nacional R-9421 [*DicARM* 819]): «Buscar quiero soledad   huyr de la compañía, / en montañas despobladas   desdichado habitaría, / a los fieros animales   por compañeros tendría. / Mi coraçón e mis ojos llorarán siempre a porfía / con solloços lastimeros,   muy tristes en demasía ...».

72 P. Botta, «Una tomba emblematica», 244-267.

73 El cuerpo y rostro del «bulto» de la muerta son de plata y cristal, y blancos el brial, el mongil y el forro de cendal, yendo además sembrado «de lunas llenas, señal de casta finar» (o «de casto final») y las cinco primeras letras de las castañas de la corona (CASTA) «dicen» «el nombre de la sin par» que ha muerto sin que su amigo la gozara. El intento de Botta de anular la calificación de «virgen» a que apuntan todos estos elementos descriptivos de la imagen-ídolo, acudiendo al significado del étimo de «Inés» (< AGNES), así como el informe de «que murió sin la gozar» por el uso de la palabra «amiga» (término que traduce abusivamente por «concubina», n. 84), me parece inadmisible, pues vacía totalmente al poema de tema.

4. REMATE. XII. ROMANCES TROVADORESCOS INCORPORADOS AL ROMANCERO TRADICIONAL MODERNO

Los ejemplos aquí aducidos, junto al, ya anteriormente estudiado, de la creación del romance tradicional *El Enamorado y la Muerte* a partir de un artificioso «romance» **74** de Juan del Enzina, que comienza «Yo me estava reposando», y de otro texto trovadoresco «Dígasmelo, santo onbre», que conocemos integrado en un arreglo, atribuido, según parece, por el *Cancionero del British Museum* a Suero de Quiñones **75**, constituyen muestra suficiente de cómo el repertorio del romancero transmitido oralmente de generación en generación se enriqueció, entre otras aportaciones, con las creaciones de los poetas trovadorescos de fines del siglo XV, sin que fuera obstáculo para ello el carácter para-narrativo de esas creaciones y su inicial lejanía, a causa del simbolismo y el recurso a abstracciones, respecto al mundo concreto en que se mueven los personajes del romancero tradicional.

Una vez más, venimos a confirmar que el «Romancero tradicional moderno» es un género de cuya génesis puede decirse:

Yo soy Duero;
que todas las aguas bevo.

NOTAS 4. REMATE

74 Aunque Juan del Enzina considera su composición un «romance», su estructura métrica tiene el artificio de que los octosílabos impares presentan una rima consonante por pareados, a la vez que los pares son monorrimos en *-ía* (sin que se admitan asonancias con consonante intercalada).

75 Sobre este texto trovadoresco y su presencia en la tradición oral, véase lo que digo en Catalán, *Por campos* (1970), pp. 35-38

XIII. EL ROMANCE DE CIEGO Y EL SUBGÉNERO «ROMANCERO TRADICIONAL VULGAR»

1. EL ROMANCE DE CAÑA Y CORDEL, VULGARIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA Y ARTE DEL BARROCO

Hoy ya no hay ciegos ni lazarillos que recorran los pueblos y aldeas de España exhibiendo cartelones y vendiendo hojas volanderas y pliegos sueltos y pregonándolos con su canto. La venta del «cupón», de la lotería reservada a los ciegos, sustituyó definitivamente como medio de vida al antiguo «privilegio» de vender en exclusiva **1** la literatura de «caña y cordel». Pero el recuerdo de los ciegos que antiguamente pregonaban y vendían esa «mercancía» está presente en todos los pueblos de España, y los españoles de la generación del 98, e incluso los de la generación del 27 y aún después, alcanzaron a ver la venta de ese género de impresos dentro del casco urbano de las mayores ciudades de España. A Miguel de Unamuno debemos una interesante estampa «costumbrista» que merece ser citada in extenso:

> «Hacía una temporada que le había dado a Ignacio con ardor por comprar en la plaza del mercado, al ciego que los vendía, aquellos pliegos de lectura, que sujetos con cañitas a unas cuerdas se ofrecían al curioso; pliegos sueltos de cordel. Era la afición de moda entre los chicos, que los compraban y se los trocaban.
>
> Aquellos pliegos encerraban la flor de la fantasía popular y de la historia; los había de historia sagrada, de cuentos orientales, de epopeyas medievales, del ciclo carolingio, de libros de caballerías, de las más celebradas ficciones de la literatura europea, de la crema de la leyenda patria, de hazañas de bandidos, y de la guerra civil de los siete años. Eran el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven, por ministerio de los ciegos callejeros, en la fantasía, siempre verde, del pueblo.
>
> Ignacio los leía soñoliento y sin entenderlos apenas. Los de verso cansábanle pronto y todos tenían muchas palabras para él inentendibles. Sus ojos, para dormirse, reposaban á las veces en alguno de los toscos grabados. Pocas de aquellas legendarias figuras se le pintaban con líneas fijas: á lo más la de Judith levantando por el cabello la cabeza de

Holofernes; Sansón atado a los pies de Dalila; Simbad en la cueva del gigante, y Aladino explorando la caverna con su lámpara maravillosa; Carlomagno y sus doce pares «acuchillando turbantes, cotas y mallas de acero» en el campo en que corría la sangre como cuando está lloviendo; el gigantazo Fierabrás de Alejandría, «que era una torre de huesos», y que a nadie tuvo miedo, inclinando su cabezota en la pila bautismal; Oliveros de Castilla vestido ya de negro, ya de blanco ó rojo, con el brazo ensangrentado hasta el codo y mirando desde la plaza del torneo a la hija del rey de Inglaterra; Artús de Algarbe peleando con el monstruo de brazos de lagarto, alas de murciélago y lengua de carbón; Pierres de Provenza huyendo con la hermosa Magalona á las grupas del caballo; Flores, el moro, llevando de la mano á la playa y mirando a Blanca-Flor, la cristiana, que mira al suelo; Genoveva de Brabante, semidesnuda y acurrucada en la cueva con su hijito, junto a la cierva; el cadáver del Cid Ruy Díaz de Vivar, el Castellano, acuchillando al judío que osó tocarle la barba; José María deteniendo una diligencia en las fragosidades de Sierra Morena; las grullas llevando a Bertoldo por el aire; y sobre todo esto, Cabrera, Cabrera á caballo con su flotante capa blanca.

Estas visiones vivas, fragmento de lo que leía en los pliegos y veía en sus grabados, se dibujaban en su mente con indecisos contornos, y junto a ellas, resonábanle nombre extraños como Valdovinos, Roldán, Floripes, Ogier, Brutamente, Ferragús **2**».

También Pío Baroja, ya en sus últimos años (1947), recuerda los cartelones que servían de apoyo a las relaciones romancísticas y los pliegos de cordel que se vendían a principios de siglo:

«El más característico que recuerdo de estos carteles es uno que vi en Sigüenza, hace treinta y tantos años. / A un lado se representaba el crimen de Don Benito, en varias escenas, con el trágico fin en el patíbulo de dos criminales importantes: García de Paredes, hijo de familia noble de Extremadura, y el amigo y compinche suyo, tipo shakesperiano, llamado Castejón. Entre los dos mataron a una pobre costurera, Inés María, y a su madre.

El hombre que comentaba el cartel recitaba con una voz lastimera un romance, del que no recuerdo más que estos dos versos puestos en boca del asesino y dirigidos a la víctima:

Entrégate, Inés María,
que tu madre ya murió.

Los romances explicativos de asesinatos que recitaban los hombres que llevaban carteles no eran casi nunca antiguos, porque los horrores lejanos interesaban poco al público. Eran, en general, de hechos recientes.

Yo he oído romances sobre ese crimen de Don Benito, sobre el del Huerto del Francés, Rosaura la de Trujillo, Cintabelde, Higinia Balaguer, protago-nista del suceso de la calle de Fuencarral, que fue famosísimo en España, y de otros, como el del exprés de Andalucía.

Además, en esos cartelones se comentaban asuntos políticos de actua-lidad. Uno de ellos estaba dedicado a la sublevación del general Villacampa, y se contaba cómo la hija de éste se presentaba en casa de Sagasta, jefe del Gobierno por entonces, vestida de negro, a pedir el indulto de su padre, y el viejo político lloraba enternecido...

De tales relaciones, la que recuerdo más completa es la aparición de la Fiera Corrupia. / Varias veces estuve escuchando las narraciones horripilantes y a veces cínicas de dicha fiera fantástica. / La Corrupia tenía forma de dragón rojo, con siete cabezas, siete cuernos y unos candeleros con velas en cada cabeza. Era evidentemente la bestia del Apocalipsis, más o menos camuflada, que venía a la plaza pública a presentar sus respetos a la gente... Esta Fiera Corrupia, otras veces Correpia, descendiente espuria de la Bestia del Apocalipsis, tenía diversos avatares... / Además existía la Fiera Maltrana, caso notable y espantoso que sucedió en la ciudad de Alicante con un animal nunca visto... / El monstruo evolucionó con el tiempo, y en otros romances se le llamó Crupecia o Curpecia: «Horrorosos estragos ocasionados por la Fiera Curpecia, que apareció en Melilla, en el río de la Plata»... / A juzgar por el grabado que encabezaba el romance, la Fiera Curpecia era un monstruo femenino, con cuatro cuernos, alas de murciélago, dos patas y dos garras suplementarias a cada lado. Su voracidad era terrible. El hombre del cartel que vendía los romances, hombre, sin duda, de gran cultura histórica, aseguraba que la fiera comía más que el animal llamado Heliogábalo...»

«Algo parecido a estos carteles y relaciones de feria eran los pliegos de "Literatura de Cordel"... Esta literatura se llamaba "de cordel" porque se imprimía en pliegos que se anunciaban para venderlos doblados sobre un bramante, como se hace ahora en algunas esquinas con los periódicos. / La literatura "de cordel" cultivó varios géneros: verso, teatro y prosa. El verso abarcó romances, canciones y sainetes. Los romances eran, muchos, religiosos, vidas de Santos y de héroes, relaciones históricas, legendarias, noticias de interés o de actualidad y observaciones humorísticas sobre usos, modas, costumbres, etc. / Los pliegos eran de papel de hilo, impresos generalmente a dos columnas y con una viñeta. Estos dibujos variaban mucho según la época en que se imprimieron. / Algunos parecían hechos en el siglo XVIII, y hasta en el XVII. Las planchas debieron de servir durante mucho tiempo... [3]».

Los «pliegos de lectura, que sujetos con cañitas a unas cuerdas» vendían en mercados y plazas los ciegos podían encontrarse hasta los años 30, en compañía de una *Historia de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* y una edición popular del *Quijote*, en muchas casas rurales **4**. Muchos pliegos se gastaron por el uso o la incuria; otros fueron quemados al conquistar las tropas de Franco tierras republicanas **5**. Actualmente son rarezas bibliográficas cotizadas por la cultura urbana más elitista. Un

cartelón de ciego constituye, a su vez, una pieza de museo.

Los ciegos cantores de romances eran herederos de una larga tradición gremial[6]. Desde la Edad Media los ciegos habían intentado complementar la mendicidad trashumante con algunos oficios en que el oído, la memoria y la voz eran componentes esenciales. Los ciegos rezadores, para los que el Arcipreste dice haber compuesto cantares [7], continuaron en los siglos siguientes pidiendo al público devoto y caritativo que les mandara rezar algunas de las oraciones de su ilimitado repertorio. Recuérdese al ciego del *Lazarillo*, que era «un águila» en el «oficio» y se sabía más de cien oraciones que acostumbraba cantar con «un tono bajo, reposado y muy sonable» y los que sacan a escena varias piezas de teatro menor publicadas a mediados del siglo XVI. En ellas el ciego de turno aspira a que le paguen o den limosna por rezar o salmodiar una de las muchas oraciones del repertorio que anuncia:

—Ayuda, fieles hermanos,
al ciego lleno de males,
¿los salmos penitenciales
si mandáis rezar, christianos?
Dios os guarde pies y manos
vuestra vista conseruada
la oración de la enparedada ... etc.[8]

— Mandad, señores, rezar
la muy bendita oración
de la sancta Encarnación
del que nos vino a saluar;
otra oracion singular
excelente,
del sancto papa Clemente ... etc. [9]

— Deuotos christianos, ¿quién
manda rezar
vna oración singular
nueua de Nuestra Señora?
....
Mandadme rezar, pues qu'es
Noche Santa,

la oración según se canta
del nacimiento de Christo ... etc. **10**

Pero, en el tránsito del siglo XVI al siglo XVII, un Lope de Vega habla ya de que el ciego vende mercancía escrita, nos habla ya de «papeles impresos»:

Juan: — ¿Qué es eso,
Motril, es papel?
Motril: — Y impreso.
Juan: —Muestra
Motril: —Si no le trujera.
Juan: ¿Qué es esto?
Motril: —Historia trovada.
Juan: — ¿Versos son?
Motril: —¡Y que tan buenos!
de un hombre que, cuando menos,
dicen que parió en Granada.
Juan: — ¿Hombre parir? ¿Quién lo afirma?
Motril: — Los ciegos que ven, señor.
Juan: — ¡Que se sufre tanto error!,
mas con esto se confirma
la barbaridad de España.
Motril: — ¿Está de molde y te burlas?
Juan: ¡Cómo esas cosas de burlas
sufre el molde y acompaña!
Luego dicen que reniega
un cristiano y que el demonio
le aparece en testimonio
de que a sus vicios se entrega.
Luego es mártir, y aparece
en su tierra a un licenciado,
y el vulgo necio, atezado lo celebra y encarece ...**11**
Girón — ¿Quién compra la obra nueva,
recién impresa y famosa,
della verso y della prosa?
¿Quién la compra?, ¿quién la lleva?
Elvira — Entrad.
Doña Leonor —¿Qué es lo que vendéis?
Girón — Estas coplas ¿no las veis?
Y de un poeta de fama.

Doña Leonor ¡Coplas! pensé que traía
puntas de Flandes y Holandas.
Girón — Ni sé de puntas ni bandas
porque yo trato en poesía.
Doña Leonor ¿Véndese ya?
Girón — Por nosotros.
....
Doña Leonor — ¿De qué trata ese papel?
Girón Cinco elogios milagrosos
de capitanes famosos
vienen escritos en él.
Doña Leonor ¡Buena, para ser de ciego!
Girón — Escuchad, por vida mía,
veréis qué linda poesía
para ser de un hombre lego **12**.
Rodrigo Dad por mi vida, maestro,
esa historia para coplas
a un ciego que la pregone
y a un neçio que la componga.
García Ya, señor, la escribe un nezio
y otro ciego la pregona.
Rodrigo No sé cómo se consiente
que mil inbentadas cosas
por ynorantes se bendan
por los ciegos que las toman.
Allí se cuentan milagros,
martirios, muertes, desonrras,
que no han passado en el mundo,
y al fin se vende y se compra **13**.

Aunque Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo de Oro se quejen (como más tarde lo harán también los hombres de la Ilustración **14**) de que la letra impresa («el molde») sufra las espantosas «historias trobadas» vendidas por los ciegos, de hecho, como Cervantes reconoce en *La Gitanilla*, surgieron muchos poetas «para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia»**15**. El propio Lope de Vega, en un *Memorial* dirigido al rey (del que se conserva ejemplar en el British Museum) describe, en términos acusatorios, con una claridad que faltará en las exposiciones modernas sobre el tema, cómo se generaba esa producción

«subliteraria» **16**:

> «Antiguo remedio fue y permitido que los ciegos aprendiessen oraciones y las rezassen a las puertas (si bien tan mal compuestas que antes quitan la deuoción, como la mala pintura) para que viuiessen y se sustentassen pidiendo limosna por este camino (que no es prudencia vrbana de la cabeça sublime desamparar los miembros defetuosos de la naturaleza), pero ser pregoneros públicos de mentiras y aleues disfamadores de nuestra nación es artificio nuevo de algunos hombres que se valen d'ellos como de ministros y oficiales para ganar de comer, siendo ellos ricos y con oficios en la República y aun en la casa Real, de que merecerían ser depuestos».

Ciertamente, entre el ciego rezador y el ciego vendedor de pliegos de cordel hay una cierta continuidad histórica **17**; pero las diferencias de función son más importantes que las similitudes. Desde fines del siglo XVI en adelante, el ciego es un eslabón de la cadena de producción y distribución de una «mercancía» destinada a su consumo por los pobres y depende del proceso más revolucionario ocurrido en el siglo: la definitiva industrialización y mercantilización de la letra mediante la imprenta. El «pliego suelto» es el resultado del descubrimiento, por parte de impresores y libreros, de que el verdadero negocio de las prensas no estaba (como creyó Gutenberg) en la reproducción de grandes códices para un público internacional minoritario, sino en la difusión dentro de un ámbito lingüístico nacional de un sinfín de textos baratos. Los ciegos vendedores de pliegos sueltos constituyen el último paso en el esfuerzo de ampliar más y más las fronteras del mercado de la letra impresa, pues supone el intento de vendérsela incluso a los no alfabetizados.

Julio Caro Baroja en su libro *Ensayo sobre la literatura de cordel* reconoce que «la literatura de cordel decimonónica y primisecular es un resultado final. Es el final de una larga selección de elementos que pasan de la prensa ilustrada a la prensa humilde»; «Es una literatura más bien popularizada que de origen estrictamente popular, o si se quiere, folklórico. Su transmisor principal, el ciego, puede ser poeta a veces. Otras, no es más que actor mínimo y vendedor de obra ajena. A fines del siglo XIX comerciaba con textos de origen medieval y renacentista, con restos del teatro clásico, con obras de ciegos de los siglos XVII y XVIII, con composiciones de autores, más o menos conocidos, de mediados del siglo XIX y con obras suyas o de algún compañero de profesión y de infortunio» **18**.

A lo largo de los siglos XVI (fines), XVII, XVIII, XIX y XX (principios) el

romance y la relación en coplas «de pliego de cordel» o «de ciego» constituyen uno de los géneros más populares de una *subliteratura, infraliteratura* o *paraliteratura* (como a veces ha sido denominada) producida y mercantilizada desde los centros urbanos para su adquisición por las clases populares según ya denuncian Cervantes y Lope de Vega en términos que no dejan lugar a la duda. Como todo producto de consumo, en su manufactura se atiende, en parte, a los gustos (reales o supuestos) del consumidor; pero, en mayor grado, se trata de traspasarle o de imponerle una «cultura» ajena a la heredada o creada en su propio ámbito sociocultural. Se pretende impresionarle con lo extraño, con lo extraordinario, con lo inaccesible, tanto en el contenido como en la expresión. Por eso, no tienen sentido las «reivindicaciones» modernas por una ideología que se autoproclama «progresista») del ciego como «vocero de las ideologías de esa masa informe y anónima que crea la historia». Aunque esa infraliteratura estuviera destinada al consumo popular, «el vulgo necio» tuvo poco que ver con su elaboración, lo mismo a fines del siglo XIX, que en el siglo XVIII, que en la España de los Austrias. Es más, dada la celosa vigilancia con que la España contrarreformista expurgaba los contenidos de cuanto podía llegar al pueblo, es claro que la literatura destinada específicamente al consumo del vulgo hubo de estar sujeta a muy rigurosa selección en todo momento; ideológicamente, el pliego de cordel no podía, claro está, ser contracultural, sino todo lo contrario, vehículo de los intereses de los censores que, como Lope de Vega bien destaca, eran los responsables de una producción hecha siempre «con licencia del Supremo Consejo». Otra cosa es la literatura genuinamente oral, en cuya voz es más difícil intervenir desde los centros del poder**19** .

Si en su contenido ideológico los impresos de cordel reproducen, avulgarándolos, los esquemas dominantes, lo mismo ocurre con su lenguaje.

El lenguaje empleado en las relaciones, romances y coplas «de ciego» se basa, tanto en los aspectos verbales como en los poéticos, en el que se abrió camino a fines del siglo XVI y que identificamos con la comedia «barroca». La diferencia entre un género y otro es sólo de «calidad», no de «cualidad». El romance de pliego de cordel es «vulgar» porque los «ingenios» que componen esos poemas son peores ingenios que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo.

El paso de los siglos sólo secundariamente afecta estilísticamente a los productos de ese género: en las relaciones (en romance o coplas) de la segunda mitad del siglo XVI, el lenguaje es aún, claro está, menos «barroco» que a comienzos del siglo XVII; pero la llegada del siglo XVIII (y aún del XIX) no supone una ruptura con la herencia lingüística y poética del siglo anterior. Yerran, pues, quienes consideran el romance de ciego como un producto típico del «Siglo de las Luces»; es, por el contrario, un producto representativo de la «España de la Contrarreforma».

Es, precisamente, la fidelidad plurisecular a los modelos del «Siglo de Oro» lo que anquilosa, en cierto modo, el género, y lo que hace posible seguir vendiendo, como nuevas obras, reediciones de relatos que tienen sus orígenes en el siglo XVII o, incluso, en el siglo XVI.

Estos romances de pliego de cordel que los ciegos llevaban hasta las más remotas aldeas de España (y de Portugal) han sido ciertamente saboreados con fruición por generaciones y generaciones de campesinos y «pueblo» ciudadano (de forma análoga a como hoy se escuchan o venden radionovelas y culebrones de televisión foráneos a los estamentos culturales que los reciben). Y, como parte de ese proceso consumidor, son muchos los textos que han sido memorizados por individuos de esas comunidades, muy frecuentemente analfabetos, capaces de retener enormes tiradas de versos en su memoria, tras haberlos oído relatar o haberlos leído (u oído leer) unas cuantas veces. Hoy todavía constituyen parte de la «cultura popular» de recitadores de memoria privilegiada, sea porque alcanzaron a oírlos o comprarlos a los ciegos en los años 30, sea porque los aprendieron de otros recitadores. Pero, tanto en uno como en otro caso, las largas relaciones de pliego de cordel constituyen un género aparte del romancero y narraciones afines de tradición oral. Aunque se repitan oralmente, aunque se almacenen en las memorias de hombres y mujeres del pueblo (preferentemente de hombres) no son «poesía popular», tradicional, sino popularizada. Se repiten sin perder, en el curso de su transmisión, su lenguaje literario plebeyo, manteniendo con fidelidad un vocabulario, una sintaxis, unas figuras retóricas, un modo narrativo y una moral muy alejadas de la lengua, gusto literario e ideología que vemos dominar en las obras poéticas recreadas por tradición oral. Son importaciones procedentes de la cultura ciudadana burguesa, por más que sus autores los hayan producido pensando en destinatarios populares.

A diferencia de los poemas de tradición oral, no están sujetos a reelaboración al pasar de memoria en memoria; los únicos cambios son deformaciones de lo difícilmente comprensible y olvidos; sus transmisores no los hacen poemas propios mediante el juego creador de la variación.

Sirvan de ejemplo estos fragmentos de relaciones en romance:

Sobre una alfombra de flores   cercada de hermosas plantas
en donde las avecillas   tienden sus pintadas alas
y con música bella   al rey del cielo dan gracias,
en acá este prado meno,   en este mar de abundancia,
en este pecho que cubre   dos mil afligidas causas
como la que contaré,   si el alto cielo me ampara,
y porque sepáis su nombre   será preciso nombrarla.
En la gran Sierra Morena,   de tantos delitos capa,
fuérame a cazar un día,   cansado de andar a caza,
arrimado a un duro tronco,   escurriendo en cosas varias,
sintí una voz tenebrosa   que sonaba en las montañas ...

versión de *Rosaura la de Trujillo*, dicha en La Cruz Santa (*Tenerife*) por María Lozano Pérez (70 a.) en 1952-53 **20**.

De la celestial Princesa   que es de gloria coronada
del Pilar divina aurora   pide mí pluma la gracia
para hacer notario al caso   con toda su circunstancia,
servir de ejemplo y enmienda   a los de conciencia mala;
que en Zaragoza la ilustre,   que ya está bien elogiada
por imagen tan divina   que fue del cielo bajada,
vivía Divinisio Pérez   con Catalina Enlosada.
El cielo les dio una hija   del corazón prenda amada,
la criaron con cariño   y a la virtud inclinada ...

versión de *Dionisia Pérez Losada*, procedente de *Lanzarote* [21].

Le pido humilde y postrado,   me dé gracia con que pueda
referir a mi auditorio   la más infausta tragedia
y el infortunado caso   que sucedió a una doncella.
Prestadme atención, os ruego.   En la ciudad de Valencia
nació de muy buenos padres   la hermosa doña Josefa
con muy buenos documentos   crióse aquí esta Minerva.
Apenas cumplió esta niña   dieciocho primaveras,

muchos galanes la rondan   sus celosías y puertas.
Entre tanto pretendiente,   la adoraba muy de veras
un principal caballero,   don Pedro de Venezuela;
al fin le escribe un billete   con muy rendidas ofertas ...

versión de *Doña Josefa Ramírez*, dicha por Manuela García Rada (84 a.) en Uznayo (Polaciones, *Cantabria*), 9 de julio de 1977 **22**.

Y, junto a ellos, esta relación en coplas:

Una historia más antigua: Ni en África ni en Grecia
se ha visto fiera tan mala   como la fiera Cuprecia.
Este monstruo sanguinario   se vio por primera vez
por una joven de España,   valiente y noble mujer.
En Melilla se encontraba   lavando, muy descuidada,
cuando se halló de improviso   por la Cuprecia atacada.
Su padre y un hermanito   se hallaban cortando leña
y a los cuales destrozó   y aquella maldita fiera.
Su hermano quiso escapar,   pero la fiera, enseguida,
también se apoderó de él,   destrozándole enseguida.
La joven quiso escapar   a dar parte decidida
y al pueblo pudo llegar   angustiada y afligida;
y a casa del señor juez   aquella joven hermosa
y al punto parte le dio   de aquella fiera horrorosa.
El señor juez le pregunta   por las señas de la fiera
y ella, con dulces palabras,   le dice de esta manera:
— Tiene boca de león,   los cuernos de toro bravo,
pelo como una mujer   y las alas de pescado,
las uñas como puñales,   las orejas de carnero
y en el rabo una cruceta,   que causa terror y miedo ...

versión de *La fiera Cuprecia*, dicha por Juliana Díez (67 a.) en Lomeña (Pesaguero, *Cantabria*), el 11 de julio de 1977 **23**.

NOTAS 1. EL ROMANCE DE CAÑA Y CORDEL, VULGARIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA Y ARTE DEL BARROCO.

1 A. Romeu de Armas, *Historía de la previsión social en España*, Madrid, 1944.

2 M. de Unamuno, *Paz en la guerra*, Madrid: Librería de Fernando Fe, 1897, pp. 24-25.

3 P. Baroja, «Carteles de Feria y literatura de Cordel», *Revista de información médico-terapéutica*, XXII (núms. 21-22), 1947, 1024-1033.

4 Según recuerdo de informantes de Iglesuela del Cid, entrevistados en diciembre de 1973 por mí (acompañado de Teresa González Lee y Robert Nelson), hablando de los «cieguicos» que antes de la Guerra Civil vendían romances tras cantarlos acompañándose de la guitarra (sobre esta encuesta, véase D. Catalán, «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX», en *El romancero hoy: Nuevas fronteras,* Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 217-256, específicamente pp. 226-229 y nn. 33 y 106).

5 Al menos, en el curso de la ofensiva por el Maestrazgo, hacia el Mediterráneo, según recordaban los informantes de Iglesuela del Cid que vieron arder todas sus pertenencias escritas, incluidas las obras citadas en la n. 4, por el fuego, depurador de la cultura «roja».

6 Serrano Poncela, «Romances de ciego», *Papeles de Son Armadans*, XXV (núm. LXXV), 243-283, J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Revista de Occidente, 1968, pp. 41-70 y A. Rodríguez Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI),* Madrid: Castalia, 1970, pp. 85-126 reunieron, hace algunos años, un conjunto muy representativo de citas literarias y de otros testimonios sobre los ciegos que por las calles y plazas de ciudades y pueblos se ganaban el sustento con su voz desde la Edad Media hasta los albores del siglo XX.

7 Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, estr. 1514. En las estr. 1710-1719 y 1720-1728 se incluyen dos ejemplos de ese tipo de cantares.

8 *Farsa del molinero*, en Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, Sevilla, 1554, fol. 109. Ed. facs. de la Academia Española, Madrid, 1929.

9 *Entremés de un ciego y un moço y un pobre, muy gracioso*. Incluido por Juan de Timoneda en la *Turiana*, Valencia, 1563, fol. 3 (no numerado). Ed. facs. de la Academia Española, Madrid, 1936.

10 *Un passo de dos ciegos y un moço, muy gracioso, para la noche de Navidad*. Incluido, como el anterior, en la *Turiana*, ed. cit., fol. 5v.

11 Lope de Vega, *La octava maravilla* (c. 1608), acto I. «Obras de Lope de Vega». Nueva ed. de la Academia Española, VIII, Madrid, 1930, p. 255.

12 Lope de Vega, *Servir a señor discreto* (posterior a 1609), acto I, esc. IX. Ed. BAE, LII, p. 72.

13 Lope de Vega, *Santiago el Verde* (1615), acto III. «Teatro antiguo español», IX, Madrid, 1948, p. 109.

14 Juan Meléndez Valdés, en *un Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances por dañinos a las costumbres públicas* ..., los califica de «reliquias vergonzosas de nuestra antigua germanía y abortos más bien que producciones de la necesidad famélica y la más crasa ignorancia» y, para reclamar su proscripción, describe con acierto sus tres principales variedades: «son sus temas guapeza y vidas mal forjadas de forajidos y ladrones, con escandalosas resistencias a la justicia y a sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos y otras tantas maldades ... o son historietas groseras de milagros supuestos y vanas devociones, condenados y almas aparecidas ... o presentan, en fin, narraciones y

cuentos indecentes ...» (Sobre esta argumentación de Meléndez Valdés, véase F. Aguilar Piñar, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1972, pp. XV-XVII). Como en el siglo XVII, también los autores ilustrados comentaron en verso la comercialización de las coplas de ciego. J. Caro Baroja encabeza irónicamente su libro de lujo *Pliegos de cordel*, Madrid: Banco Ibérico, 1969, con los versos de Tomás de Iriarte: «Y, en verdad, Fabio, que la vez que llego / a una esquina o portal, en donde un ciego / canta y vende sus coplas chabacanas, / cercado de vulgar y zafia gente, / me quito mi sombrero reverente, / diciéndole con suma cortesía: / — Dios te conserve, insigne jacarero, / que nos das testimonio verdadero / de que aún hay en España poesía», *Epístolas*, IV (1776), cfr. ed. BAE, LXIII, p. 29.

15 *La gitanilla*, en Miguel de Cervantes, *Novelas exemplares*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1613, f. lv. Ed. facs. en Real Academia Española, «Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra», IV, Ma drid: RABM, 1917, p. 5: «Salió Preciosa rica de villanzicos, de coplas, seguidillas y çarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaua con especial donayre. Porque su taymada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, guían de ser felicísimos atractiuos e incentiuos para acrecentar su caudal; y assí, se los procuró y buscó por todas las vías que pudo, y no faltó poeta que se los diesse; que también ay poetas que se acomodan con Gitanos, y les venden sus obras, como los ay para ciegos, que les fingen milagros y van ala parte de la ganancia (de todo ay en el mundo) y esto de la hambre tal vez haze arrojar los ingenios a cosas que no están en el Mapa».

16 La inquina de Lope de Vega hacia los productores y transmisores de esta subliteratura, que se manifiesta en las repetidas alusiones teatrales citadas, tiene en ese *Memorial* su más completa expresión. En él reclama la intervención de la Monarquía y la prohibición de las «relaciones, coplas y otros géneros de versos», vendidos en las calles, que «inquietan el vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policía, infaman las letras y desacreditan la nación española»: «es cosa digna de castigo y de remedio ver los sucessos que buscan, las tragedias que fabrican, las fábulas que inuentan de hombres que en las ciudades de España fuerçan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la Fe, dizen blasfemias y afirmaban que los castigaron en tal parte donde nunca se vio ni oyó tal cosa, y otras vezes fingen milagros y que la Virgen nuestra señora baxa del cielo, con versos desatinados, palabras tan indecentes y mentiras tan descubiertas que, si se reparasse en esto, no es posible que la piedad christiana no saliesse a la defensa con las veras que a los grandes libros, pues si se prohiben y recogen por pocos errores en muchas hojas, mejor estos, porque en pocas hojas tienen muchos errores... Y nuestra nación ¿qué gana en que las estrangeras vean que ay cada dia en España blasfemos, patricidas y renegados, pues es fuerça darles crédito viendo (fuera del odio) que al fin o al principio dizen *Con licencia del Supremo Consejo*?». El *Memorial* se conserva en el British Museum, Londres, sign. 1322.1.3, y fue sacado a luz por M. C. García de Enterría, «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», BRAE, LI (1971), 139-160; lo comentó después en *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 88-89.

17 Aunque Juan Ruiz rechace (estrs. 1629-1630) la mercantilización de la literatura oponiéndose a que su *Libro de buen amor* pueda venderse, ya en su tiempo hay «autores» que escribían para los ciegos (o ciegos que cantaban literatura específicamente para ser distribuida a través de ellos).

18 J. Caro Baroja, Ensayo sobre la literatura de cordel (1968), pp. 439 y 433, respectivamente.

19 Sorprende el desinterés de la crítica «progresista» de los años 60 por la verdadera poesía popular transmitida por tradición oral y su entusiasmo por la «literatura de cordel». Si en la primera podemos comprobar cómo el pueblo recrea el contenido y la forma, en el segundo las hereda de las oficinas ciudadanas productoras de ese bien de consumo, está lejos de ser el público quien «decide el contenido y la forma», como se pretende que aceptemos.

20 Recogida por Mercedes Morales. Publicada por D. Catalán *et al., La flor de la marañuela* (1969), II, p. 240 (núm. 652), 2ª ed. (1986), I, p. 374 (núm. 135=652).

21 Recogida por Mercedes Morales. Publicada por D. Catalán *et al., La flor de la marañuela*, II, p. 247 (núm. 672).

22 Recogida por Diego Catalán, José M. Cela, Paloma Montero y Flor Salazar, formando parte de un equipo encuestador del «Seminario Menéndez Pidal». Publicada en *AIER*, 2, pp. 278-281 (núm. 125).

23 Recogida por J. Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano, formando parte de un equipo encuestador del «Seminario Menéndez Pidal». Publicada en *AIER*, 2, pp. 308-309 (núm. 146).

2. LA INCORPORACIÓN DEL ROMANCE DE CIEGO A LA TRADICIÓN

Frente a los romances, coplas y narraciones de *pliego de cordel* con un vocabulario florido, una sintaxis compleja, una visión estrictamente narrativa de los sucesivos detalles del caso admirable de que se informa, faltos de variación creativa, hallamos en la tradición oral moderna algunos romances basados en antiguas narraciones «de ciego» en que el proceso de adaptación del texto al lenguaje de la poesía popular tradicional es ya patente y que poseen la propiedad más definitoria de todo relato tradicionalizado: la apertura textual. Ello no es de sorprender. Aunque la transmisión y divulgación de romances por la imprenta y la transmisión oral son, por lo general, dos procesos independientes y ajenos uno al otro **24**, ocasionalmente se producen encuentros o cruces entre las dos. Todas las modalidades «letradas» de romances han dejado alguna huella en el repertorio tradicional. Hay romances tradicionales basados en romances trovadorescos de comienzos del siglo XVI (tanto Gil Vicente como Juan del Encina han contribuido con creaciones suyas al repertorio actual **25**), basados en romances «cronísticos» y «eruditos» de mediados de siglo **26**, basados en romances «nuevos» de fínales del siglo XVI y principios del siglo XVII (incluidos romances de Lope **27**) y basados en los arreglos de los antólogos del romancero de fines del siglo XVII (como Tortajada **28**) y también hay romances hoy tradicionalizados que tuvieron antecesores escritos divulgados por los ciegos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Estos romances, derivados de los pliegos de cordel, que se han integrado en el Romancero tradicional moderno conservan huellas del lenguaje original del romance de ciego y heredan rasgos propios de su organización expositiva, pero han introducido en los textos expresiones típicas del lenguaje poético del romancero de tradición oral y han renovado la intriga heredada de las impresiones con motivos tradicionales e invenciones dramáticas. La variación creadora se manifiesta de forma suficiente como para que el texto sea manifiestamente «abierto».

Como ejemplo, citaré dos versiones canarias de *El capitán burlado*:

Doña Antonia de la Rosa,   de la hacienda monedada,
va montada en su alcarroza,   cuatro caballos la halan,
cuatro caballos mermejos,   que el alto cielo arrodeaban.
Han entrado por la iglesia,   hizo reverencia llada,
cogiendo el agua bendita   por mano de una criada.
Y el general de Opinión,   que dentro la iglesia estaba
....   le preguntó a la criada:
— ¿Dónde es aquella hermosura   y aquella linda zagala?
— Es hija de un tal don Pedro,   que en la ciudad tiene fama.
—Pronto quiero yo a don Pedro,   pronto escribirle una carta,
que a la hora de la una   voy a comer a su casa.
— La niña dijo que sí,   aunque no es de buena gana.
Aún no es la mesa pronta,   ya el general está en casa
Tratan de poner la mesa,   el mantel de fina grana,
en cada punta un pañuelo,   también un cuchillo en vaina.
En [el] medio de comer,   el general preguntaba:
—¿Dónde está la dueña Antonia,   que a esta mesa no se hallaba?
—La dueña Antonia es muy chica,   a esta mesa no alcanzaba.
—¡Juro por el alto cielo   y por la cruz de mi espada,
que ha de ir en mi retaguardia   si la muerte no me ataja!
—De allí se salió don Pedro   lleno de color y rabia,
allá dentro el aposento   a donde su hija estaba:
—¡Oh Antonia de mi vida,   lindo espejo de mi casa,
el general de Opinión   y el mercader, que está en casa,
jura por el alto cielo   y por la cruz de su espada
que has de ir en su retaguardia,   si la muerte no l'ataja!
— No tenga pena, mi padre,   de eso no se le dé nada;
váyase usté a la cocina   y tráigame una criada,
la más bien hecha de cuerpo   y la más bonita de cara;
yo le pongo de mis ropas   y le pongo de mis galas,
le pongo mantos de seda   que a doblón costó la vara;
yo me pongo toca sucia   y camisa remendada
y zapatos de dos suelas,   como moza de soldada,
me pongo a fregar mi loza,   también a barrer mi casa,
también a servir (a) la mesa   como una humilde criada.
—Allí caminan los dos   en su carro que llevaba;
caminaban siete leguas,   no se dijeron palabra;
y al cabo las siete leguas,   el general preguntaba:
— ¿Qué lleva, la doña Antonia,   que del color va mudada?

— Yo no soy la doña Antonia, doña Antonia llaman mi ama,
yo vengo a servir a usted como una humilde criada.
—¡Vuelva atrás, la soldadesca, vuelva atrás, la retraguarda,
que el que mantiene a la hija, que mantenga a la criada!
Dígale usté a doña Antonia que se vaya enhoramala,
que se vaya a roer huesos y cáscaras de granada.—
Que la que quiere ser buena no le falta modo y maña.

Icod el Alto (*Tenerife*) **29**

En esta ciudad vivía un caballero de fama
y a él lo llaman don Pedro y a su mujer doña Juana
y una hija que tenía doña Antonia se llamaba.
Yéndose un día pa misa con una de sus criadas,
el general preguntó y el general preguntaba:
— ¿Quién es esa niña linda, quién es esa linda dama?
—Esta es hija de don Pedro, que en la ciudad tiene fama. —
Y él, como sabía hacerlo, y al pronto escribe una carta:
que si quería que fuera un día a comer a su casa.
Tratan de poner la mesa y en una sala adornada,
la mesa era de bronce y el mantel de fina grana,
una botella con vino y una garrafa con agua.
El general preguntó y el general preguntaba:
—¿Dónde está la doña Antonia que a esta mesa no llegaba?
— Doña Antonia es tan pequeña que a esta mesa no alcanzaba.
— Pues nada más que por eso la tengo ’e llevar pa España.
Se levanta de la mesa lleno de cólera y rabia
y se va, paso entre paso, donde doña Antonia estaba.
— ¿Qué trae, mi padre querido, qué trae, mi padre del alma?
—Lo que traigo es, mi hija, que te quie(re)n llevar pa España.
—Cállese, padre querido, de eso no se le dé nada,
que la que quiere ser buena no le falta modo y maña:
Váyase usté a la cocina, coja una de las criadas,
póngale mi ropa de oro pa que reluciendo vaya,
yo me pondré ropas sucias y camisa remendada
y le serviré a la mesa como una de las criadas.
Ya la niña está compuesta, ya el general caminaba;
miró el general pa atrás, la vido muy agoniada:
—¿Lo qué trae, la doña Antonia, que viene tan agoniada?
—Yo no soy la doña Antonia, doña Antonia llaman mi ama.

— Pues, si usted no es doña Antonia,   yo de usted no quiero nada,
que el que mantiene a la hija,   que mantenga a la criada.
Se montó en un pino verde,   por ver si la divisaba
y lo que vido fue el polvo   del carro que la llevaba.

Las Mercedes (*Tenerife*) **30**

Este romancero vulgar vive ya mezclado con el romancero viejo en todas las comarcas de la tradición española, americana e incluso entre los sefardíes de Marruecos. Algunos de sus antecesores literarios son de finales del siglo XVI (como ocurre con *La fratricida por amor* **31** o con *Diego de León* **32**), los más del siglo XVII, algunos posteriores.

NOTAS 2. LA INCORPORACIÓN DEL ROMANCE DE CIEGO A LA TRADICIÓN

24 Ilustres eruditos, buenos conocedores de las producciones impresas —cultas o vulgares—, como Antonio Rodríguez Moñino y Julio Caro Baroja, se muestran refractarios a aceptar que exista una transmisión oral plurisecular de «textos» al margen de la transmisión escrita y, sin creer siquiera necesario estudiar detenidamente los textos recogidos de las memorias de miles de informantes encuestados en los siglos XIX y XX, pueden llegar a pontificar desde su ignorancia de ese campo de la literatura concluyendo que la sobrevivencia del romancero en estos siglos depende de la letra impresa. Sirva de ejemplo el siguiente párrafo de Caro Baroja:

> «Hay que distinguir entre épocas y épocas, también, porque aquella facilidad con que las sociedades antiguas se transmitían los romances, de generación en generación, sometiéndolos a unos procesos selectivos de gran valor estético, ha cesado ya hace mucho y, por otra parte, habría que precisar en qué relación está ese portentoso proceso de conservación de los romances tradicionales en Asturias y León, en Portugal y en América, con un orden de hechos que no gira en torno a la transmisión oral, ágrafa, sino alrededor de la transmisión escrita» (*Ensayo sobre la literatura de cordel*, pp. 433-434).

La transmisión plurisecular de múltiples textos romancísticos de memoria en memoria sin interferencia de los textos transmitidos por la escritura es innegable, sin que ello excluya, claro está, que, en todos los tiempos, haya ocasionales transferencias de textos y aún de «motivos» sueltos de una tradición textual a la otra (en las dos direcciones posibles). Los que estudiamos la tradición oral lo tenemos muy en cuenta.

25 Respecto a Gil Vicente recuérdese la presencia en la tradición oral de Flérida y don Duardos (IGR 0431), tanto entre los judíos sefardíes de Marruecos, como en Portugal (peninsular e insular), como en Asturias (véase R. Menéndez Pidal, «Los Estudos sobre o *Romanceiro Peninsular* de doña Carolina», en *Miscelanea ... Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, 1933, pp. 493-500 y

Romancero hispánico, Madrid, 1963, II, pp. 216-217), así como de las composiciones estróficas *El falso hortelano* (IGR 0714), entre los sefardíes de Oriente, y *el Hortelão das frores* (IGR 3015), en Portugal (R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* II, p. 216 y n. 27, S. G. Armistead y J. H. Silverman, *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California, 1971, pp. 274-293) que derivan de la *Tragicomedia de Don Duardos* (cfr. sobre el romance vicentino I. S. Révah, «Edition critique du *romance* de don Duardos et Flérida», BHTP, III, 1952, 107-139). En cuanto a Juan del Enzina, remito a mi estudio sobre «El Enamorado y la Muerte. De romance trovadoresco a romance novelesco», cap. I de *Por campos* (1970), pp. 13-55, en que muestro cómo el «romance» *Yo me estava reposando* se tradicionalizó, dejando descendientes orales en Cataluña, Zamora y comunidades sefardíes de Grecia (IGR 0081). Acerca de otros textos trovadorescos que han dejado huellas en la tradición oral, véase el cap. XII del presente libro.

26 Sirvan de ejemplo el romance del *Nacimiento de Bernardo del Carpio* (IGR 0013), tradicional en Madrid (recogido en Montejo de la Sierra por Julio Camarena, Paloma Esteban y Antonio Lorenzo Vélez, 1982; cfr. la ed. de J. M. Fraile en «Crónica de una recolección romancística en la provincia de Madrid», *Actes del Col.loqui sobre canço traditional*, ed. Rebés, Barcelona: Abadía de Montserrat, 1993, 535-549: 546) y entre los judíos sefardíes de Marruecos (CGR 2, n° 4 y RTLH, I, 1957, pp. 182-183); el del *Ardid de la condesa castellana para liberar a su marido* o *Fernán González liberado por su esposa* (IGR 0050), tradicional en el Alto Aragón (CGR 2, n° 9 y RTLH, II, 1963, p. 36); el de *El conde don Pero Vélez* (IGR 0117), tradicional en Canarias y entre los judíos sefardíes de Marruecos (CGR 2, ñ 34 y D. Catalán, *Por campos*, pp. 167-185); el de *El sacrificio de Abraham* o *de Isaac* (IGR 0201), tradicional en Zamora, León, Palencia, Burgos y Cantabria, así como entre los judíos sefardíes de Marruecos (D. Catalán, *Por campos*, pp. 56-75).

27 «Mira, Zaide, que te aviso» (IGR 0063), tradicionalizado entre los judíos sefardíes de Marruecos, en combinación con «Por la calle de su dama» (IGR 0091) y «Sale la estrella de Venus» (IGR 0097), entre los gitanos bajo-andaluces, incorporado también a «Por la calle de su dama». Cfr. *CGR* 2, n°' 58, 61 y 60.

28 Véase D. Catalán, «Hallazgo de una poesía marginada: El Romancero de tradición oral». En *Estudios de folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 1992, pp. 53-94; reed. en el vol. II de la presente obra, cap. I.

29 Dicha en 1953 por Mercedes Suárez López, 82 a., a María Jesús López de Vergara, y nuevamente en 1954, con 83 a., a Mercedes Morales. Ambos textos fueron publicados en *La flor de la marañuela*, ed. D. Catalán et al (1969 y 1986), I, pp. 211-212 (n° 205) y pp. 301-302 (n° 313). Utilizo ambas recitaciones.

30 Dicha por seña Victoria, recogida por María Jesús López de Vergara, 1954. Publicada en *La flor de la marañuela*, ed. D. Catalán *et al* (1969 y 1986), I, p. 210 (nº 204).

31 Que fue incorporado (con otros 20), tras la advertencia «Síguense los romances y letras aña-

didos en esta postrera impresión», en la *Flor de varios Romances Nueuos. Primera, y Segunda parte, del Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja. Agora nueuamente en esta postrera impression añadidos otros muchos Romances, y letras, que se han cantado despues de las otras impressiones y hasta aquí sacados a luz*, Barcelona: Iayme Cendrat, 1591 («A costa de Onoffre Gori»), ej. en Bibl. A. Rodríguez Moñino (ed. en «Joyas Bibliográficas», *Pliegos poéticos de la Bibl. Rodríguez Moñino (facsimil)*, Madrid 1981) y en la impresión idéntica hecha «A costa de Arnau Garrich», ej. en *The Hispanic Society of New York*. Dadas las relaciones textuales entre las varias ediciones de la *Flor*, es seguro que el romance se incorporó en 1591.

32 Que fue incluido *en Xocaras y romances varios compuestos de diversos autores que por lo deleytable causara apacible gusto a los que lo leyeran*, Málaga: Pedro Costera, 1668. Véase S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Sobre el romance En una villa pequeña (*Xocaras y romances varios*, Málaga, 1668)», *Sef*, XXXI (1971), 184-186.

3. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LA DIFUNTA PLEITEADA*

El proceso de integración en el «romancero tradicional» de un romance originalmente escrito según las técnicas expositivas del «romance de ciego» o «de pliego de cordel» puede estudiarse con toda precisión cuando tenemos conocimiento del original y una abundante colección de versiones recogidas de la tradición oral. Un buen ejemplo nos lo proporciona el romance de *La difunta pleiteada* ampliamente difundido y del cual se conserva el texto «letrado» del que arranca la tradición en un pliego suelto impreso en 1682. La demostración de la dependencia de la tradición moderna respecto al texto impreso en el siglo XVII ha sido realizada por Flor Salazar **33**; pero, lo que aquí me interesa subrayar, no es la dependencia evidente, sino la posibilidad de que, en sus modernas manifestaciones orales, el romance haya alcanzado un modo de decir la historia perfectamente adecuado al estilo del romancero de viejo abolengo. Así, por ejemplo, el episodio en que don Juan, que ha buscado en la ausencia en Perpiñán inútil consuelo a la noticia de que su amada doña Ángela de Menda va a ser casada por sus padres con un «riquíssimo y poderoso perulero de las Indias», se presentaba en el pliego de 1682 contando:

> ...donde estuvo algunos meses. Mas ya sufrir no podía
> el rabioso mal de ausencia, de bolverse determina.
> Y en llegando a Barcelona a las tres horas del día,
> manda enjaezar su cavallo, saca su antigua divisa
> y, adornada su persona, muy bizarro en demasía,
> se fue derecho a la calle donde la dama viuía.
> Mas apenas ha llegado, quando, estendiendo la vista,
> viera las puertas cerradas, balcones y zelosías.
> Admirado está Don Juan, quando una moza salía
> toda cubierta de luto, hasta vn velo que traía.
> Pregúntale algo turbado: — Donzella, por cortesía,
> ¿por quién traéis essa usanza triste, negra y afligida? —
> Llorando de los sus ojos, la donzella respondía:

Tráygola por mi señora,   Doña Ángela de Mencía.
Ya, señor, está en el Cielo,   por quien traéis **34** la divisa,
pues apenas ella supo   de vuestra ausencia y partida
quando la Parca paciente   cortó el hilo de su vida **35**,

mientras en una versión recogida en 1909 por Ramón Menéndez Pidal en Oseja de Sajambre (*León*) **36** el episodio tiene ya todo el aire de una escena del romancero tradicional:

....allá estuvo siete años,   sin faltar siquiera un día;
de los siete pa los ocho   a los palacios volvía.
Halló las puertas trancadas,   cristiano no parecía,
sino es una muchachuela   que de la fuente venía,
toda rodeada de luto,   hasta el jarro que traía.
—¿Por quién traes luto, muchacha,   por quién traes luto, mi vida?
—Lo traigo por Angelina,   que por tu culpa moría.

La transmutación estilística se ha conseguido en este caso gracias, simplemente, a un proceso de reverbalización de la intriga según el lenguaje poético formulario propio del romancero oral; pero la creatividad de la tradición alcanza otras veces a la invención o utilización de secuencias narrativas ajenas a la intriga original. Tal ocurre en este mismo episodio en otras versiones, en las que el regreso de don Juan se produce a tiempo para asistir ala boda de su amada:

Siete años estuvo allá,   olvidarla no podía;
de los siete pa los ocho   para su tierra volvía.
-Arre, mı caballo, arre,   que ya va viniendo el día.
Al tropezar n'el cantón,   al revolver de la esquina,
don Juan ha encontrado un niño,   la edad de ocho tenía.
— Dime, niño, dime, niño,   dime, por toda tu vida,
dime si se habrá casado   doña Ángela de Medina.
— Hoy se casa, hoy se esposa,   hoy dará el sí la niña,
hoy se casa, hoy se esposa,   y a gusto de ella no iba. —
Al decir ella que sí,   él por allí pasaría;
al decir ella que sí,   un suspiro dio la niña.
—Por quién das ese suspiro,   doña Ángela de Medina?
— Lo doy por un caballero,   que era la flor de mi vida,
lo doy por un caballero,   que era la flor de Castilla. —
Todos salen de la iglesia   con gran triunfo y alegría;
todos comen, todos beben   y la niña no comía.

La sacaron de paseo, por ver si la divertían;
en el medio del paseo muerta se quedó la niña

Pinos (Babia, *León*) **37**.

Los notables casos de distanciamiento respecto al texto primigenio que acabo de citar no se producen súbitamente, sino escalonadamente, a través de una cadena de innumerables actos de reproducción-recreación del poema heredado, que si bien no podemos observar diacrónicamente, dada la pérdida de los eslabones intermedios (carecemos del testimonio de versiones orales de los siglos XVII y XVIII), si nos es dado reconstruir mediante la comparación sincrónica de unas versiones y otras del corpus reunido en el siglo XX (y finales del siglo XIX), pues las diversas manifestaciones orales del romance nos documentan estados múltiples en la evolución de cada episodio de la historia narrada. Como extremo comparativo, respecto a las dos versiones tradicionales aducidas, puede servirnos el texto «facticio», elaborado por Flor Salazar a base de versiones tradicionales existentes, que recoge acumulativamente los octosílabos más próximos a los del pliego suelto del siglo XVII que la tradición conserva:

donde estuvo siete meses y olvidarla no podía.
Ya se vuelve a Barcelona as nove horas do día,
mandó ensillar el cavallo, toda hecha una divisa,
él se viste de buen paño, que lindo hombre parecía
y fuese la calle abajo donde la niña vivia.
Halló las puertas cerradas, balcones y celosías.
De los balcones más altos ha visto una blanca niña,
toda vestida de luto hasta una flor que traía.
Me he atrevido a preguntar: Dizei-me, por cortesía,
a quina usança va vestida tan triste, y adolorida?
— Trago-a por minha senhora doña Ángela de Mejías,
que é com Deus la sua alma por quien trae esa divisa,
ha poco perdió la vida porque ha visto tu partida **38**.

Aunque en ellos aún se mantiene memoria textual de lo escrito por el primer autor de la relación, resalta como primer paso evolutivo la eliminación de los «encabalgamientos» y de las cláusulas largas, que originalmente se daban en el texto, a fin de lograr una perfecta adecuación entre frases y versos, según es norma en las narraciones del romancero tradicional.

NOTAS 3. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LA DIFUNTA PLEITEADA*

33 F. Salazar, «*La difunta pleiteada* (*IGER* 0217). Romance tradicional y pliego suelto», *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. B. Garza y Y. Jiménez de Báez, México: El Colegio de México, 1992, pp. 271-313.

34 El pliego suelto dice «traygo», error evidente, visto el contexto.

35 Tomo el texto de la ed. facs. del pliego que figura en el artículo de Salazar citado en la n. 33. El pliego lleva el título *Relacıon verdadera que da cventa de vn grandioso milagro, que obro la Virgen del Rosario con vn Cavallero natural de la Ciudad de Barcelona, muy devoto suyo. Declarase como por sus ruegos y oraciones fue resucıtada una donzella llamada Doña Ángela de Mencía, y despues se caso con ella. Lleva al fin tres romances muy curiosos* ... Fue impreso «En Sevilla, por Juan Vejarano, a costa de Lucas Martin de Hermosa, mercader de Libros. Año de 1682».

36 Dicha por Nemesia Díaz Riaño, 30 a. Sobre esta encuesta, cfr. *Romancero general de León* (1991 y 1995), pp. XXI-XXIII

37 Dicha por Manuela Rodríguez Alonso, 44 a. Col. Eduardo Martínez Torner, 1929. Cfr. *Romancero general de León* (1991 y 1995), p. Iii.

38 Salazar, artículo citado en la n. 33, p. 302.

4. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LOS PRESAGIOS DEL LABRADOR*

Cabría seguir comentando, de forma paralela, la evolución de otros episodios del asombroso caso historiado por *La difunta pleiteada*; pero, para complementar lo hasta aquí observado, prefiero recurrir a otro caso igualmente representativo de las transformaciones sufridas por los romances «de sucesos» al enraizar en la tradición oral, el del romance de *Los presagios del labrador* cuyo antecesor en letra impresa «Tomad exemplo, casadas en oyendo esta tragedia» fue acogido en una compilación, *Romances varios de diversos autores*, que nos ha llegado en varías impresiones del siglo XVII. Aunque, sin duda, este libro fue ya impreso en Córdoba por Salvador de Cea, en 1636 [39] y, al parecer, en 1635 en Valencia [40], la más antigua edición que podemos consultar es la hecha en Zaragoza, por Pedro Lanaja, en 1640 (en ella figura en la p. 296) [41]. Semejantes a esta edición son, en su contenido, las de 1648 de Córdoba: Salvador de Cea, y Madrid: Imprenta de el Reyno (*Romances varios de diversos autores. Corregido y enmendado en esta tercera Impression*)[42], que creo representan una línea de derivación independiente [43]. Nuestro romance se reprodujo también en la nueva versión del libro (con numerosas adiciones) impresa por Lanaja en 1643 con el título *Romances varios De diversos autores. Añadidos y enmendados en esta tercera impression* [44]; pero fue omitido en sus descendientes, las varias impresiones de los *Romances varios de diversos autores* de 1655 subtituladas «Añadidos y enmendados en esta *última* impressión», de Madrid y Sevilla (y en la reimpresión de esa «última» impresión de Madrid, 1664) [45]. En cambio, aparece también en otra compilación diversa, aunque de igual título: *Romances varios de diversos autores. Agora nuevamente recogidos por el Licenciado Antonio Díez*, Zaragoça: Viuda de Miguel de Luna, 1663, f. 281 [46].

La abundante muestra de versiones de *Los presagios del labrador* procedentes de la tradición oral que hoy nos es dado leer, permite observar de cerca el proceso mediante el cual un relato perteneciente al género de los «romances de sucesos» va

adquiriendo, en el curso de su transmisión, las propiedades estéticas del romancero tradicional de más viejo abolengo **47**.

Ante todo, vemos cómo los narradores no se conforman con enunciar los sucesivos hechos que componen la historia, sino que los presentan de un modo más dramático, creando escenas mediante el recurso a la descripción de detalles que ayudan a visualizar lo que va ocurriendo.

Así, por ejemplo, cuando el labrador, que se halla atendiendo su hacienda, recibe, a través de una corazonada, el aviso de que está siendo traicionado por su mujer, la versión del siglo XVII se limita a informar:

> Tomó el camino en la mano,   y azia su casa se fuera,

mientras las versiones de la tradición oral moderna recurren a expresiones formularias descriptivas de la rapidez con que el labrador actúa:

> Deja el caballo andador,   coge la yegua que vuela,
> deja de andar y corre,   deja de correr y vuela;
> al llegar a Las Quebradas   ha visto ya malas nuevas **48**;

> Deja el caballo que corre,   coge la mula que vuela,
> ves dejando los caminos,   ves cogiendo las veredas **49**;

> Manda aparejá'l caballo   mientras carga la escopeta;
> aquellas vegas abajo   va que parece que vuela,
> deja los caminos anchos,   vase a las angostas sendas **50**.

> Pone la silla al caballo   i adelante la escopeta,
> ocho días camina   cruzando las arboleras **51**.

Y cuando, llegado de noche a las puertas de su casa, logra penetrar en ella, la versión publicada en *Romances varios* sólo enuncia los hechos:

> Halló la puerta cerrada,   haze vn aujero y entra,
> halló vn candil encendido   que toda la casa enseña,

mientras que una mayoría de versiones de la tradición oral del siglo XX imaginan múltiples pormenores de la escena:

> Siete vueltas dio al palacio   sin que nadie respondiera,
> con la espada que él traía   hizo un aujero en la puerta.
> Primero metió los pies,   luego metió la cabeza

y pa más seguridad el cañón de su escopeta.
Al entrar en la escalera, luego ha visto mala seña:
los zapatos del galán, las medias de la doncella **52**;

Y al llegarse a la puerta una seña mala viera:
halló la puerta cerrada, debiendo de estar abierta.
Con un puñal que llevaba un gujero hizo en la puerta.
— Por donde caben mis pies, también cabe la cabeza,
también cabe mi caballo, si le tiran de las riendas.
¡Luz encendida en mi casa! ¡deber es que muerte espera! **53**;

Al llegar a la ciudad la su casa es la primera,
halló la puerta cerrada, aunque nunca estaba ella.
Con un puñal que llevaba hizo un gujero a la puerta.
Primero metió los pies, luego el cuerpo y la cabeza,
el caballo, que no cupo, le quedó atado a la reja,
le echó un pienso de cebada para que se entretuviera.
Y se ha ido pa la cocina, por ver quién estaba en ella;
halló la niña en la cuna y la lumbre medio muerta.
Ha entrado para la sala, por ver quién estaba en ella;
lo primero que encontró fue unas ligas y unas medias.
—Estas medias no son mías, ni tampoco son de ella,
que las nuestras son de lana y estas son de rica seda **54**;

Al entrar en la ciudad, su casa está la primera,
todo lo halla cerrado, lo que no se usaba en ella.
Con un puñal que traía hizo un bujero en la puerta;
primero mete los pies, por salvarse la cabeza,
y la mula, que no cupo, atada a la reja queda,
como mula de doztor, que siempre queda a la puerta.
Se ha ido pa la cocina, por ver quién estaba en ella;
el gatito y la gatita lamiéndose la cazuela.
Se marchó para la sala, por ver quién estaba en ella;
ha visto una bugía luciendo sobre la mesa.
—¿Qué muertos hay en mi casa que los alumbran con cera? **55**

También el diálogo entre los dos esposos que precede a la muerte de la adúltera en la versión del siglo XVII

—Ven acá, muger —le dize— ¡ojalá nunca lo fueras!
¿qué te faltaua en mí casa que me hiziste tal ofensa?
—¡Plegue a Dios, marido mío, que del Cielo y su carrera

mal rayo caiga y me parta,   si os hiziere más ofensa!
— Quien no ha guardado mi honra,   tarde boluerá la enmienda,

adquiere, en la mayoría de las versiones, una andadura muy diversa, al incorporar, de acuerdo con el estilo del romancero tradicional, una ejemplificación formularia de la abundancia en bienes que gozaba la casada en su casa:

—¿Qué te faltaba en mi casa,   dímelo, qué falta era?
si te faltaba un buen pan,   bajáraste a la panera;
si te faltaba dinero,   tiraras de la naveta;
si tenías falta de hombre,   mandárasme una esquela **56**;

— ¡Ven acá, perra traidora,   ven acá, traidora perra!
¿Qué te faltaba conmigo   que me hiciste tal ofensa?
Si te faltaba pan,   ¿no estaban las arcas llenas?
si te faltaba vino,   ¿no estaban las cubas llenas?
si tenías falta de hombre,   ¡haber escrítome una letra! **57**;

—¿Qué te faltaba en mi casa   para haberme hecho esa ofensa?
—Si te faltaba criada,   haber metido una negra;
si te faltaba marido,   haberme escrito dos letras,
que bien sabes escribir   ¡ojalá, Dios, no supieras! **58**

La adquisición de este nuevo lenguaje poético es, claro está, paulatina, y en el corpus de versiones recogidas en el siglo XX de la tradición oral las hay que siguen construyendo estas tres escenas sin grandes novedades respecto al texto original:

Solo tomó sus caminos,   solas dejó sus haciendas **59**;

Troba la puerta cerrada   y una ventanilla abierta;
ya sube por la ventanta   para no ser descubierto,
troba una luz encendida   que tota la casa alegra **60**;

—No me lo digas, mi amante,   del cielo venga un planeta,
primero me parta un rayo   que otra como ésta os hiciera!
—Después de mi honra perdida,   traidora, ¿qué quiero enmienda? **61**

Es más, son bastante numerosas las versiones de la tradición oral que reproducen un recurso típico del estilo de las relaciones de sucesos, como es el anuncio de que se cierra una secuencia narrativa para empezar otra:

Con vn puñal que lleuaua   seys puñaladas le diera,
derrama abundante sangre   que toda la casa anega,
que trascuela tres colchones   desde el cañiço a la tierra.

Boluamos aora a la dama,   que del galán está cerca

Romances varios

Le pegó siete estocadas   con la espadilla sangrienta,
que caló siete colchones,   sábanas y delanteras.
Ahora vamos con la dama,   que el galán seguro queda **62**.

Le dio siete puñaladas   y de la menor moriera.
Ahora vamos a la dama,   que el galán ya bueno queda **63**.

Hay incluso alguna versión que comienza el romance invitando a los oyentes a escuchar el caso ejemplar que va a ser narrado, según hacía la versión del siglo XVII:

Tomad exemplo, casadas,   en oyendo esta tragedia
que ha sucedido en España   entre Estepona y Ximena,

Romances varios

Estad atentos, casados,   escuchad esta advertencia
d'un cas que n'ha sucedido   cent leguas de Saragüesa **64**;

Esteu atents, catalanes,   a escoltar mia paraula
d'un cas que succeí a Espanya   cent lleuges dins de Laurència **65**

Pero, considerado en conjunto el *corpus* de versiones del siglo XX, las tendencias asimilatorias a la estética del romancero tradicional pueden considerarse predominantes.

La acomodación del romance a los procedimientos retóricos del romancero tradicional no se limita al plano del «discurso», sino que se da igualmente en lo que atañe a la ordenación artística de la «fábula» propia de la «intriga».

En efecto, el relato primigenio contaba el trágico suceso **66** encabezándolo con la historia previa del matrimonio:

En la villa de Casales,   que es gente honrada y discreta,
habitaua un mancebito   de noble trato y hazienda,
diérale Dios por muger   a vna hermosa donzella.
Gozaronse ciertos días   en amistad verdadera
y diérales Dios vna hija   muy hermosa, blanca y bella,
aunque no tuuo ventura   que a su madre conociera,

con la tentación:

El demonio, que es sutil,   verdugo de la inocencia,
quiso quebrar la esmeralda,   dexando sana la perla,
hizo que se enamoró   de vn hijo de la tierra,

con la ocasión:

Quando el triste del marido   sale de su casa, apenas
le han serenado los passos,   le han paseado la puerta.
La dama, que está en auiso,   le dexó la puerta abierta.
Es tiempo que nos veamos,   clara luz y hermosa perla.
Él le dize: — Mi señora,   mi voluntad siempre es buena,
sino temo a tu marido   que siempre anda en sospecha.

y con el adulterio:

Dándose dulzes abraços   azia la cama endereçan.
Cansados de sus deleytes   ambos adormidos quedan.

Sólo entonces el narrador se interesa por el marido ausente, tras anunciar previamente:

Mas del triste del marido   es razón que se dé cuenta.

Son muy pocas las versiones orales del siglo XX que heredan esta organización, en que la «intriga» reproduce el *ordo naturalis* de la fábula **67**. La mayoría prefieren empezar *in medias res* con los vv. 22-23 del texto del siglo XVll, que decían:

Estaba el triste en el campo   adquiriendo su hazienda
y el corazón le decía: «Vete a tu casa y no duermas».

Mediante tan drástico recorte, el romance consigue liberarse del modo narrativo propio de los romances de sucesos y puede pasar a presentar los hechos en forma de una sucesión de escenas dramáticas, de conformidad con el arte expositivo que caracteriza al romancero tradicional. Desde el comienzo, estamos asistiendo ya a la escenificación de la historia:

Un labrador en el campo   recogiendo sus haciendas
le decía el corazón: — Anda pa casa y no duermas,
tienes [a] la mujer sola,   la tienes como soltera.
— Calla, calla, corazón,   que mi mujer es muy buena,
ocho años ha que la tengo   no ha habido novedá en ella **68**

Estando un hombre en el campo   cuidando de sus haciendas

llega el pensamiento y dice: —Vete a tu casa y no duermas,
que tienes la mujer moza, no te haga alguna ofensa,
que el pensamiento es muy ducho y amigo de la inocencia **69**;

Jo estava treballant, treballant a una hacienda,
mentres estic treballant, n'arriba una nova idea,
le dimons me decía: — Vés-te'n a casa amb ella,
que té otro mancebo a la cama que sens temença dorm amb ella **70**.

Un águila vi volar tan alta que al cielo llega,
luego la vi bajar a beber a una risera.
Estaba allí un pastorcillo cuidando sus ovejuelas.
— Pastorcito, pastorcito, vete a tu casa y no vuelvas
tienes la mujer bonita y te está haciendo mil ofensas **71**.

Incluso en alguna de las pocas versiones que inician la «intriga» en una secuencia anterior de la «fábula» el modo dramático se hace también presente:

— Es tiempo que nos veamos, dulce regalada prenda,
mi marido está en el campo amenistrando su hacienda,
mas ay de mí si lo sabe, que le debo la cabeza **72**.

El predominio del comienzo *in medias res* sólo viene a romperse en la tradición oral moderna como resultado de un proceso de restauración de las secuencias de «fábula» omitidas mediante el recurso de soldarle al romance por el comienzo otro romance: *La rueda de la fortuna*. Gracias a esta posibilidad de echar mano de un material preexistente en la tradición **73**, un numeroso bloque de versiones consigue satisfacer la curiosidad del auditorio sobre cómo se ha producido el adulterio sin por ello destruir la concepción escénica propia del romance tradicionalizado:

¡La rueda de la Fortuna válgame Dios lo que rueda!
Con media vuelta que ha dado me ha traído a esta tierra
y he visto la mejor dama que Dios en el cielo espera
de codos a una ventana, muy adornada y compuesta.
Le he dicho: — Señora mía (como si la conociera)
¿si hiciera el favor de darme un clavel de su maceta?
Quitó de su mano un guante, del bolsillo una tijera,
cortó un clavel y besólo, por el balcón me lo diera:
— Tome usted, caballero, estime muy bien la prenda,
que aquel que le dio el clavel, también la sangre le diera;
pero temo a mi marido que es hombre de gran nobleza.

— Su marido va en el campo   para guardar su hacienda
que le costó su dinero,   no es de razón que la pierda... **74**

La rueda de la Fortuna   que jamás se estuvo queda,
que en andar y desandar   y dar vueltas a la rueda,
por una que has desandado   me has traído a esta vil tierra.
No me pesa haber venido,   ni tampoco estar en ella,
que he visto la mejor dama   que cría Naturaleza.
La vi estar en un balcón   muy adornada y compuesta;
de rosas y de claveles   tiene su maceta llena.
Atrevíme y pedíle uno,   un clavel de su maceta.
— ¡Hola, hola, picarillo,   cómo pide sin vergüenza!
— Los galanes como yo   piden prendas a doncellas;
ellas nos dan a nosotros,   nosotros damos a ellas:
ellas nos dan las cintitas,   nosotros las ricas medias;
ellas nos dan los pañuelos,   nosotros las ricas prendas.
Vuelva por aquí mañana,   no sea tarde la vuelta.
— Tengo miedo a su marido   que es muy celoso y no venga.
Mi marido no está en casa,   que está con las sus haciendas,
las heredó de sus padres   y no es razón que las pierda... **75**

Las drásticas alteraciones en el discurso poético y en la intriga, que hemos venido ejemplificando, no llegan en el *corpus* tradicional de *Los presagios del labrador* a modificar su mensaje. Aunque ahora no se nos presente el romance desde su comienzo como ejemplo para las casadas, el desenlace de las versiones modernas responde a una ideología bastante similar ala que pretendía difundir el poeta del siglo XVII narrador de la «tragedia»: la adúltera no es perdonable, ni objeto de compasión. Es más, una mayoría de las versiones evidentemente se complace, junto con el marido vengador de su honra, en anunciar a los cuatro vientos el macabro espectáculo de los despojos de los adúlteros:

Apregonó por el pueblo: — ¿Quién me compra carne fresca?
una churra de treinta años   y un novillo de cuarenta **76**.

Fuérase la calle alantre   diciendo de esta manera:
— El que quiera carne fresca,   venga a mi casa por ella,
que esta noche maté un toro   y una pulida doncella.
Yo saludo al rey de España,   ¡echa vino, tabernera! 77

Cogió un sombrero a lo majo,   lo tiró más alto que era.

— ¡Fuera cuernos de mi casa,   de mi casa cuernos fuera,
quien estos cuernos me puso   n'el mundo otros no pusiera! —
Y se saliera ala calle   diciendo de esta manera:
— El que quiera carne fresca,   vaya a mi casa por ella,
a cuatro cuartos la libra,   a seis cuartos libra y media
el que qui(er)a varón, varón,   y el que quiera hembra, hembra **78**.

Escena en que subyace como moraleja la que se expresa en algunas versiones:

— Vayan cuernos, vayan cuernos   a la salud de la muerta.
Si tós hicie(r)án lo que yo,   maldito cuerno que hubiera **79**.

NOTAS 4. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LOS PRESAGIOS DEL LABRADOR*

39 En la impresión de Salvador de Cea de 1648 se dice «Tiene licencia de los Señores del Consejo Real, Salvador de Cea, Impressor de libros vezino de Cordoua para poder imprimir este libro; como mas largamente consta de su original. Su fecha en Madrid a veynte de Março 1636 años».

40 Según hace constar A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. de Canc. y Rom. (siglo XVII),* nº 209, se cita esta edición, sin más detalles, en compañía de la de Zaragoza, 1640 en el *Índice de la Biblioteca de la Condesa de Campo de Alanje*.

41 Ejemplar en Bibl. Nacional, Madrid, R-6317. Véase A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. (siglo XVII),* nº 212.

42 A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. (siglo XVII)*, nº 216 y 215.

43 Obviamente, ambas proceden de una «segunda edición» perdida de contenido similar; pero según muestra la licencia citada en la n. 34, o esa edición era la de 1636 citada en la licencia arriba copiada (n. 39) o descendía de ella (y, por lo tanto, no dependen de la de Zaragoza, 1640).

44 A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. (siglo XVII),* nº 214. Su contenido difiere grandemente del de las otras terceras impresiones.

45 A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. (siglo XVII)* nºs 218, 219, 220, 222.

46 A. Rodríguez Moñino, *Manual bibl. (siglo XVII)*nº 221. Aunque incluida como impresión de la misma obra por Rodríguez Moñino, debe considerarse un libro distinto.

47 Utilicé este ejemplo en seminarios de doctorado, tanto en la Universidad Complutense de Madrid (1973-74, 1977-78, 1978-79) como en la University of California, San Diego (1979-1980) como en la Universidad Autónoma de Madrid (1982-1983) y en el «Primer Cursillo Intensivo Teórico-Práctico sobre el Romancero» (Segovia, 1980) por ser uno de los romances «vulgares» de antigua documentación y abundante presencia en la tradición oral en que mejor se podía observar este fenómeno. Hoy puede verse sobre él un trabajo colectivo de R. Calvo, C. Enríquez de Salamanca, P. Esteban y J. L. Forneiro, «Mecanismo de tradicionalización de un tema

romancístico: *Los presagios del labrador*», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. P. M. Piñero et al, Sevilla-Cádiz: Fundación Machado y Univ. de Cádiz, 1989, pp. 111-127.

48 Masueco de la Ribera (*Salamanca*), Tomasa Robledo Sánchez, 69 a. Col. María Luisa Sánchez Robledo, 1934.

49 Las Navas (*Ávila*), Pascuala Pablo. Col. R. Menéndez, 9-VII-1905.

50 Piedrafita (Babia, *León*), Florentina Martínez Taladrid, 78 a. Col. E. Martínez Torner, 1916 (cfr. *Romancero general de León*, ed. D. Catalán y M. de la Campa, 1991 y 1995, p. XLIX y n. 135).

51 Pallars (*Lleyda*). Col. Palmira Jaquetti y Enric d'Aoust, para el «Cançoner popular de Catalunya», 1928.

52 Sejas de Aliste (*Zamora*), Agustina Diebra, c. 60 a. Col. D. Catalán y A. Galmés, enero 1948.

53 Soutelo (*Lugo*). María Antonia Álvarez, 46 a. Col. Aníbal Otero, 1930.

54 Casas de Millán (*Cáceres*), Nicolasa Rubio. Col. Gerardo Jaime Núñez, c. 1907. Publicada en *El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones* (1809-1910), ed. L. Casado de Otaola, bajo la dirección de D. Catalán, Mérida: Asamblea de Extremadura y Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995, pp. 281-282 (nº 74.01).

55 Las Navas. Versión cit., n. 49.

56 Soutelo. Versión cit., n. 53.

57 Casares de Arbas (ay. Rodíezmo, *León*). Serafina Martínez Cañón, c. 40 a. Col. Josefina Sela, 1920 (cfr. *Romancero general de León*, 1989 y 1991, I, p. XLII, n. 106).

58 Las Navas, versión cit., n. 49.

59 Versión de Tánger (*Marruecos*), Halla Benasayag, 56 a. Col. Manuel Manrique de Lara, 1915.

60 Pallars, versión cit., n. 51.

61 San Juan de Ponga, Simona González, 81 a. Col. Aurelio de Llano Roza de Ampudia, 1920 (10 sept.).

62 Navalcán (*Toledo*). Col. Luis Santullano, 1932.

63 Tamón (*Asturias*), Josefa Braña González, 68 a. Col. Eduardo Martínez Torner, 1916.

64 Oliana (*Lleyda*). Col. Juan Tomàs y Juan Amades, 1929, para el «Cançoner Popular de Catalunya».

65 Castellar de Nuc (*Barcelona*). Col. Higini Anglés y Pere Bohigas, 1922, para el «Cançoner Popular de Catalunya».

66 Lo remataba enfatizando «y aquí se acaba este Romance, por otro nombre tragedia».

67 Y aquellas pocas que narran la historia previa de los casados y el adulterio lo hacen brevemente. Por ejemplo:

Se ha casado un labrador con una hermosa doncella
n'han vivido muchos años con un amor verdadero;
i al cap de los muchos años, el demonio ya los tenta.
Santa Pau (Olot, *Gerona*) 1925.
Col. Joan Tomás y Pere Bohigas.

Estaba esa gran señora, todas sus damas son bellas,
namorose de un mocito de gran caudal y hazienda
Tánger, versión cit., n. 59.

68 Masueco de la Ribera, versión cit., nota 48.

69 Muelas o Florida de Liébana (*Salamanca*). Col. Berrueta, c. 1901.

70 Balaguer (*Lleyda*). Col. Maná Aguiló.

71 Casas de Millán (*Cáceres*), versión cit., n. 54.

72 Piedrafita (Babia, *León*), versión cit., n. 50.

73 El romance «Ay rueda de la fortuna» se publicó en el mismo libro, *Romances varios de diversos autores*, que «Tomad exemplo casadas». Figura en las ediciones que reprodujeron este romance y en las de 1655 y 1663 que lo eliminaron. También se incluyó en la obra *Romances varios de diversos autores Agora nuevamente recogidos por el Licenciado Antonio Diez*, Zaragoça: Viuda de Miguel de Luna, 1663, f. 285. Adquirió tradicionalidad en forma autónoma antes de ser adosado a *Los presagios del labrador*, según nos muestran claramente la tradición judeo-española de Marruecos y la tradición catalana. Reproduzco a continuación el texto viejo seguido de dos textos tradicionales: «¡Aγ rueda de la Fortuna, jamás te estuuiste queda, / ni te cansaste de andar dando bueltas a tu rueda! / Diste tantas, que con vna me truxiste a esta tierra; / no me pesa auer venido, antes me huelgo, que en ella / vi la más hermosa dama que crió Naturaleza. / Vila estar en un balcón muy adornada y compuesta, / que bastaua a enamorar vn hombre de bronze y piedra. / Al rededor d'ella tiene gran número de macetas / de rosas y clauellinas, de jazmines y violetas. / Díxele, hermosa dama, bella por naturaleza, / deme vn clauel, si le plaze de aquesos de essas maçetas. — / Y ella, con boca de risa, responde de esta manera: / — No he visto, señor soldado, tan buen moço en esta tierra / ¡ha visto cómo lo pide sin empacho ni vergüenza! / No os espantéys, mi señora, que se vsa allá en mi tierra, / los mancebos como yo pedirles a las donzellas.— / Sacara vna mano blanca, del estuche una tixera, / cortó vn clavel y véoslo y por el balcón lo echa, / diziendo: Galán recoja, recoja aquesa prenda, / que quien el clauel le da, la vida y alma le diera», *Romances varios*; «¡Ay qué rueda de Fortuna, ay qué rueda de alegría, / si no vos cansáis de andar de dar vueltas a mi vía¡ / ¡Si por una me trujisteis a conocer esta tierra, / si por una linda dama, linda era la su donzella! / Ya la vide en un balcón bien

arreglada y compuesta / y a su derredor tenía todo el fruto de Marsella; / ¡qué de rosas y claveles de aljailí y violeta! / Yo me atreví y le pedí un clavel de su maceta. / — ¡Mira cómo me lo pides sin desbroche ni vergüenza!— / Cerró la dama el balcón y al mozuelo dejó fuera. / — No se enfade usted, señora, que es la usanza de mi tierra: / los mancebos como yo demandan a las doncellas, / ellas nos dan a nosotros nosotros damos a ellas.— / Metió la mano a su bolsa, a su linda haldiquera, / sacó una manita blanca, toda de sortijas llena, / sacó un estuche dorado, del estuche una tijera, / cortó la dama el clavel y al mozuelo se lo diera: / — Toméis, mozuelo, el clavel, el clavel de mi maceta, / la dama que vos le da l'alma y la vida vos diera» (Larache, *Marruecos*, col. Manuel Manrique de Lara, 1916); «Mes de Mayo, mes de mayo, es tiempo de primavera, / el mosso que no tiene amo, el que no en tiene, lo cerca: / Yo, com no tengo amo, yo me voy por seguir tierra, / Inglaterra i Gibraltar dar una vuelta a Cerdeña.— / En veig una hermosa dama molt adornada i compuesta, / jo li'n pido un clavell, í dice de esa manera: / — ¡Cómo pide, señor galán, sense valor ni vergüenza! / — Perdoni, la linda dama, que és los usos de mi tierra: / las damas piden en els hombres i el hombres piden en ellas.— / Saca la mano del guant i agafa les estisores / i n'hi en talla un clavell i dice de esta manera: / — Tenga usté, señor galán, esta repulida prenda, / usté me la demandó, yo tengo ceder con ella.— / La dama tanca el balcón i el galant se queda fuera. / — Me par que el sol se m'eclipsa, la luna i les estrelles, / ¡aí, qui en pogués haver una cirer d'aquestes cireres, / no hi hauria millors flores que foren les donzelletes!» (Campdevànol, *Gerona*, col. Maná Aguiló).

74 Soutelo, versión cit., n. 53.

75 Sejas de Aliste, versión cit., n. 52.

76 Muelas o Florida de Liébana, versión cit., n. 69.

77 Tamón, versión cit., n. 63.

78 Ponticiella (Villayón, *Asturias*), Josefa Rodríguez, 41 a., vecina de Navia. Col. Eduardo Martínez Torner, 1916.

79 Aguilafuente (*Segovia*), Anselma Sancho, 33 a. Col. Ramón Menéndez Pidal, 1904 (8 sept.). Publicada en *Romancero general de Segovia. Antología 1880-1992*, ed. R. Calvo, con la supervisión de D. Catalán, Segovia: Diputación Provincial de Segovia y Seminario Menéndez Pidal, 1993, pp. 340-341.

5. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LA FRATRICIDA POR AMOR*

Esta aceptación de la moral predicada desde este género romancístico constituido por los romances de sucesos es, sin duda, la más importante contribución tardía al romancero tradicional. En realidad, cuando clasificamos el conjunto de los romances que se recogen en la tradición oral, el «tema» suele ser el primer criterio a que acudimos para inscribir un romance en el subgénero del «romancero vulgar», pues es, sin duda, el mensaje que con ese tipo de «fábulas» se trata de transmitir lo que más las caracteriza. El hecho de que algunos depositarios de la tradición rechacen esos mensajes no conlleva, en una mayoría de casos, la posibilidad de que lleguen a modificarlos **80**.

Sin embargo alguna vez la tradicionalización de un romance de sucesos de entre los más viejos ha conllevado una completa transformación del mensaje «moral» del arquetipo letrado: tenemos como ejemplo extremo el romance de *La fratricida por amor*, recordado por la tradición oral de Canarias, Cataluña y las comunidades sefardíes de Marruecos. El texto original, tal como fue acogido en unas «Adiciones» a una de las sucesivas reediciones de la *Flor de varios Romances Nuevos. Primera y Segunda parte,* la impresa por Jaime Cendrat en Barcelona, 1591 **81**, contaba, con la truculencia propia de los romances de sucesos relativos a criminales condenados, cómo una fratricida incestuosa sufre, contrita, las penas decretadas por la Cancillería de Granada: ser arrastrada públicamente por las calles atada a la cola de un caballo, ser desorbitada, y finalmente degollada para que su cabeza sea colgada en una escarpia, a la vista de todos, delante de su propia casa. El arrepentimiento y resignación permitirán, quizá, que la hidalga doña Ángela de Padilla, con la ayuda de la sangre de Cristo, logre el divino perdón; pero la ejemplaridad y la morbosidad exigen que, tanto en la realidad como en el relato, el patetismo no enturbie la visión del debido pago de su doble crimen **82**.

La tradición oral nos ofrece grados muy diversos de adaptación del romance a la estética y ética del romancero tradicional.

En Cataluña el interés del romance se desplaza, desde el castigo ejemplar, a la escena en que el inocente don Diego está a punto de ser ajusticiado como culpable del asesinato y se produce la autoinculpación de la hermana fratricida. La historia concluye tan pronto como se produce la sustitución de los reos:

Quan don Diego despertó   no hi toba donya Cantina.
Ja se'n va dret an el quarto   allí on posar solien,
destapa son lindo rostro,   muerta i freda l'ha trobida.
Con el llanto que ell ne feia,   la justicia l'ha oído,
en prenen a don Diego   i el porten al suplici;
prenen criats i criades   i lacaios que hi havia
tots los han juramentados   como Don Diego hi sabía.
—Tanto hi sabe don Diego,   ai, com amb la mort de Cristo.
Quan són al peu de la forca   una veu clara han sentido:
—No hi té culpa don Diego,   que ni res ell no hi sabia.
—Oides estes paraules,   donya Angela allí n'arriba:
— Ix-me d'aquí, don Diego,   corazón del alma mia,
yo soy la trista culpada   que he muerto la hermana mía.
— Deslliuraren a don Diego   i penjaren la fadrina **83**.

Ya s'en va per l'aposento   hont ella brodá solía,
ya l'en veu que n'era muerta,   asentada en una silla,
y la denteta cerrada,   l'alma á Dios ha parecido.
Ya ni han donada l'hora,   ya ni han donat lo dia,
ya ni han donada hora   per portarlo al suplicí.
La cunyada era á la sala   que ella plora y suspira:
— Per una mort que n'hay feta   y un altra que causarías.
La criada ho ha sentido,   criada de seu servici;
prontament baixa l'escala   s'en va á trovó la justicia.
Deslligan a don Diego,   ligan a dona Cautiva.
Ya ni han donat la hora,   ya ni han donat lo dia,
ya ni han donat la hora   per portarla al suplici **84**.

Aunque la tradición catalana rechace describirnos paso a paso, como hacía la relación original, el suplicio, y nos ahorre el espectáculo de la lenta ejecución, no se altera con ello el propósito ejemplar del caso narrado; ni la confesión de la «fratri-

cida por amor» atrae la menor compasión hacia la culpable. Análogo es el resultado de la evolución del romance en la tradición canaria:

Al silencio de la noche,   don Diego recordaría:
— ¿Quién te ha matado, mi esposa,   quién te ha matado, Agustina,
quién te ha matado, mi esposa,   que a mí me dejó con vida? —
Los estruendos de don Diego,   la justicia llegaría,
prendiendo amos y criados   cuantos en la casa había,
prenden también a don Diego,   por si algo de eso sabía.
— ¡Si yo de esa muerte sé,   no salve Dios l'alma mía! —
Se asomaba doña Claudia   a su ventana lucida:
— Yo fui quien maté a mi hermana,   de envidia que le tenía,
por dormir con mi cuñado,   de envidia que le tenía;
la justicia que merezco,   yo me la sentenciaría:
que me hagan una hoguera,   me pongan de pies encima,
o me hagan cuatro cuartos,   me pongan en cuatro esquinas,
pa que sirva de escarmiento   pa los que tengan envidia **[85]**

Aunque el episodio está en ella desarrollado en forma mucho más escénica, de acuerdo con las técnicas de dramatización del romancero oral, y aparece enriquecido con el motivo tradicional de la auto-sentencia de abolengo medieval en el romancero, la finalidad del relato sigue siendo la del romance catalán: que la muerte de la fratricida por amor sirva de «escarmiento».

Pero en la tradición judeo-española de Marruecos se llega a producir un vuelco inesperado en la solución «moral» del caso. La decisión de la incestuosa de ofrecerse a la muerte, para librar de ella a su cuñado, no es vista ya como un simple trámite para que el justo no pague por el pecador, sino como una confirmación del carácter pasional del fratricidio. De resultas, el tema de la historia deja de centrarse en el crimen cometido y el interés del narrador se desplaza hacia la pasión generadora del crimen. En fin, la víctima a la que tendrá más presente la justicia ya no será la esposa muerta de don Diego, sino el sobreviviente don Diego, privado, por la ocasión, de una mujer que le permita disfrutar gozosamente de la vida. No nos escandalicemos, pues, de que en el final del romance se reemplace el ajusticiamiento de la fratricida por una sentencia de boda:

Don Diego se levantaba   dos horas después del día,
2 halló su cama enramada   de rosas y clavellinas.

— ¡Acudid, mis caballeros,   veréis esta maravilla:
después de quince años casada,   doncella la encontraría! —
A los gritos que dio Diego   la justicia acudería.
Ya prendían a don Diego,   que él culpa no tenía.
— Soltéis, soltéis a don Diego,   que él culpa no tenía,
de amores de mi cuñado   matara a una hermana mía,
la maté una noche oscura   tras una blanca cortina.
El castigo que meresco   con mi boca lo diría:
que me corten pies y manos   y me arrastren por la villa
y después de todo esto   a la mar me arrojarían.
— Los muertos, quedan muertos,   los vivos paz se harían.
La justicia la daría: con ella se casaría **86**.

La subversión del mensaje edificante propio del romance impreso a fines del siglo XVl que han realizado en este caso los transmisores-recreadores no puede, ciertamente, haber sido más radical.

NOTAS 5. INTEGRACIÓN DEL ROMANCERO DE SUCESOS EN LA TRADICIÓN: EJEMPLO DE *LA FRATRICIDA POR AMOR*

80 Como ejemplo de una reacción ético-estética hostil a un desenlace similar al aquí citado recuerdo los comentarios de una excepcional trasmisora de tradición de la Sierra de Caurel, Emilia López Fernández, de 83 años de edad, entrevistada en Seixo (S. Lorenzo de Pacios, Piedrafita, *Lugo*) por mí junto con Juan Antonio Blanco, Ana Beltrán, Olimpia Martínez y Teresa Meléndez, en julio de 1982, que porfiaba en no querernos decir el romance («ésta no me gusta nada, per que non a dixen»), mientras que anteriormente había mostrado su entusiasmo por otro romance de adulterio, el de La caza de Celinos, debido a los recursos dramáticos en él empleados (véase CGR, 1, cap. II, § 5.2, p. 96).

81 Véase atrás, n. 31. *La Flor de varios romances nuevos* fue una creación del bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja, y se publicó, sin duda por primera vez, en Huesca en 1589; pero su éxito fue tan grande que, en seguida, se reeditó ampliada, en dos partes «Primera y Segunda parte», muy probablemente en el siguiente año de 1590. La primera edición de esta refundición no se conserva, pero en ella se basan independientemente tres nuevas ediciones, cada cual con sus nuevos añadidos: Una de ellas, en doble impresión (a costa de dos personas distintas), de Barcelona: Iayme Cendrat, 1591, incorpora 21 romances al fin (entre ellos el nuestro); otra, de que no conocemos la portada [Burgos, 1592?], incorpora a su vez siete romances «compuestos por Rodrigo de Torres y Lizana»; la tercera, de Lisboa: Manuel de Lyra, 1592 (licencia de 1 de octubre de 1591), añade una «tercera parte», «collegida por Pedro Flores librero» con 74 romances (y ese mismo año se publica en Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, otra edición con las tres partes).

82 Véase el cap. X del presente libro, donde comento el conjunto de las transformaciones del romance realizadas por la tradición sefardí; y M. Sutherland, «*La fratricida por Amor*; A Sixteenth-Century Spanish ballad in the modern oral tradition», *Oral Tradition*, VIII (1993), 289-323.

83 Versión de la col. Marià Agulló, sin indicación de lugar (Mt. A.- 27.-I).

84 Versión publicada por Manuel Milá i Fontanals, *Romancerillo catalán*, 2ª ed. Barcelona: A. Verdaguer, 1882 (nº 273: «La infame hermana»).

85 Versión de El Cedro (La Gomera, *Canarias*), dicha por Prudencio Sánchez Conrado, 75 a. (con ayuda de su mujer Dolores Plasencia Medina). Publicada por Maximiano Trapero, *Romancero de la Isla de la Gomera*, Madrid: Cabildo Insular de la Gomera, 1987, pp. 180-181.

86 Los versos citados los tomo de las siguientes versiones: 1 *a-b* Tetuán: Simi Chocrón; -2 *a-b* Tetuán: anónima; -3 *a-b* y 4 *a-b* Tetuán: Simi Chocrón; 5 *a* Tánger: anónima; 5 *b* Orán: hermanas Coriat; 6 *a-b* Tetuán: Luna Benaim de Boaknin; 7 *a-b* Tánger: anónima (llamándole «don Pedro»); 8 *a-b*, 9 *a-b*, 10 *a-b* Tánger: Estrella Bennaim; 11 *a-b* Orán: hermanas Coriat (substituyo «la» por «me», según otras versiones); 12 *a-b* Tánger: anónima; 13 *a-b* Tetuán: Simi Chocrón; 14 *a-b* Tánger: Estrella Bennaim. Otras versiones presentan octosílabos iguales o semejantes a los citados, que apoyan nuestro relato.

6. LA HERENCIA DEL «ROMANCERO VULGAR» EN LA TRADICIÓN ORAL MODERNA

La progresiva asimilación por el romancero tradicional de esta aportación temática «tardía» (aunque no tan tardía como suele creerse, ya que remonta al siglo XVI y esencialmente tuvo lugar en el siglo XVII), que representa el «romancero vulgar» como subgénero, constituye, sin duda, el hecho de mayor trascendencia en la evolución diacrónica del género considerado en su conjunto. La presencia en los repertorios de los trasmisores de romances de los últimos siglos de este importante caudal de temas relativos a sucesos, lances e historias admirables o de carácter beato y edificante y su coexistencia en la memoria colectiva depositaria del saber tradicional con los «otros» romances, los de viejo abolengo, es, desde luego, la más llamativa diferencia entre la tradición moderna pan-hispánica **87** (con la sola exclusión del romancero judeo-español de Oriente **88**) y la tradición antigua. La importancia de los romances «vulgares» en la tradición actual se nos revela, en primer lugar, estadísticamente, pues se hacen presentes en cualquier encuesta, junto a los temas viejos, y, a menudo, de una forma mayoritaria. En general, siguen siendo fácilmente reconocibles desde la perspectiva del investigador (que no de los usuarios) debido a su temática, su moral y, en muchos casos, su vocabulario distintos. Pero su peso en la tradición moderna no se limita a estar presentes por doquiera, sino que influyen además sobre el conjunto del corpus del romancero, debido al hecho de que sus particulares motivos han entrado a formar parte del «léxico» poético de la tradición y pueden «contaminar» a las estructuras fabulísticas del más viejo origen. El proceso recreador de las intrigas, característico de la vida tradicional, no sólo hace posible, como hemos visto, la incorporación de «materiales» procedentes del lenguaje poético romanceril heredado de tiempos remotos a los nuevos romances «vulgares», sino también la integración en los temas tradicionales que proceden de la Edad Media de «materiales» nuevos,

aportados por el romancero tardío «de caña y cordel». Citaré tres ejemplos de este proceso de mixtura.

El romance de la *Muerte del príncipe don Juan* **89**, en una serie de versiones radicadas en el Norte de Galicia y el Occidente de Asturias comienza hoy más o menos así:

Allá arriba en Madrid, junto al reino de Navarra,
había una viudita, doña Juana se llamaba;
esta tal tuviera una hija, Teresita se llamaba,
y se enamorara de ella el Príncipe que es de España.
Su madre, desque lo supo, de esta manera le habla:
— ¡Quiera Dios, hija mía, que en el fuego seas quemada! —
Don Pedro, que aquello oyera de codos por la ventana,
le diera una enfermedad, cayera malito en cama.
Médicos iban a verlo, cirujanos de gran fama;
también iba el rey su padre, bien embozado en su capa.
Unos le tientan el pulso y otros le miran la cara,
no ser el más viejo de ellos que mucho le mira y calla **90**.

Los motivos tradicionales, ajenos a la fábula original, de esta versión citada, nos remiten inmediatamente al ámbito del romancero «vulgar»: nada más típico del noticierismo «vulgar» que la ubicación del «suceso» en una determinada localidad y que la inmediata presentación de los personajes que van a intervenir en la historia. Y, aún más, la madre viuda con su hija, en que esos personajes se concretizan, son también tópicos del «romance vulgar» que reconocemos como tales. Si prescindimos de nuestros conocimientos diacrónicos sobre el romance de la *Muerte del príncipe don Juan* y del conocimiento de otros tipos de él que conviven con éste en la tradición oral, nada impide clasificar la «fábula» narrada como un tema del romancero vulgar de «sucesos», por más que las siguientes secuencias hereden los pormenores de un acontecimiento histórico de 1487 que vino a alterar el panorama político de toda Europa.

El romance de *Grifos Lombardo* **91** contaba el ajusticiamiento de un miembro de la nobleza feudal, por haber roto el seguro regio que protegía a todo caminante peregrino a Santiago, forzando a una doncella peregrina, y la venganza que su sobrino, yerno del rey, jura al muerto y lleva a la práctica, en cumplimiento de sus

vínculos de sangre, hasta que el rey opta por un arreglo político: «los muertos queden por muertos,   los vivos paces hagamos». Junto a contadas muestras de esta vieja estructura fabulística dispersas en ramas de la tradición muy diversas **92**, un grupo numeroso y compacto de versiones del Norte de España **93** substituye todo el final del romance y, en vez de la tradicional escena **94**

Por las calles donde iba   las piedras iban temblando,
y, al subir una montaña,   a su tío vio colgado.
—Los pies te beso, mi tío,   porque tus manos no alcanzo;
antes que amanezca el día,   mi tío, seréis vengado.
—Con la punta de la espada   los cordeles ha cortado,
ha bajado de allí el cuerpo   y ala iglesia lo ha llevado.
— Tomái, frailes, este cuerpo   y daile sepulcro honrado,
que aunque lo veáis así,   era de grandes hidalgos.—
Va don Garfos para casa,   a su mujer ha encontrado,
le cortara los sus pechos   y los echara en un plato.
Su espada desenvainada   en cortes del rey ha entrado
—¡Salgan corderos lanudos   para irlos tresquilando!
Al revolver una esquina con los condes se ha encontrado.
—¿De dónde vienen, los condes,   dónde vienen tan armados?
— Venimos de hacer la fiesta   de tu tío don Leonardo.
—Se iba metiendo por ellos   como segador de prado,
iba cortando cabezas   como manzanas en árbol.
A uno mata, a otro degüella,   sólo uno le ha escapado
y aquel que le escapó   fue a uña de caballo.
El rey desde su castillo   todo lo estaba mirando:
—¡Oh don Garfos, oh don Garfos,   no hagas tan grandes estragos,
mataste condes y duques,   señores de gran estado!
—¡Quitáos de ahí, rey cornudo,   habláis como un papagayo,
si estuvierais aquí en bajo,   con vos hiciera otro tanto!
Toméis, perro, este plato   que tu hija me ha engañado:
que no hubo rey en el mundo   que de noche ha castigado.
—De su trono salió el rey   con la corona en la mano:
— La paz tengamos, don Garfos,   don Garfos, la paz tengamos;
los muertos queden con Dios,   los vivos en paz quedamos,

ese grupo de versiones nos cuenta la hazaña de un valiente majo, al estilo de los relatos de «guapos» propios del romancero «vulgar» **95**:

Estando en estas palabras a la puerta le llamaron:
— ¿Qué haces ahí, Bernardillo, tú qué haces ahí jugando,
si un primo que tú tienes dicen que lo están ahorcando?
....
Con una espada en el cinto y otra desnuda en la mano,
treinta pasos de escalera de un brinco los ha bajado,
sin poner pie en el estribo, en el caballo ha montado,
las calles por donde iba las piedras quedan temblando.
Cuando llegó Bernardillo, ya le estaban confesando.
Un puntapié dio a la horca, que la hizo dos mil pedazos,
un espadazo al verdugo, la cabeza fue rodando.
— Toma, primo, esta espada, manéjala entre ambas manos,
no quiera Dios que ninguno de mi sangre muera ahorcado,

o atribuyen al que fuera conde forzador costumbres propias del guapo Luis Ortiz **96**, con quien viene a confundirse en un solo personaje:

Le saliera de sentencia de que teniá que ser ahorcado.
—Mira, hijo, mi vejez, mis canas que van rodando;
toma, hijo, cien escudos de los pocos que han quedado,
vate a tierra de Castilla, que es pueblo muy retirado.
El niño, como era niño, los escudos ha agarrado.
Lo buscan de río en río, lo buscan de vado en vado,
¿dónde lo fueron a hallar? en un arenal jugando.
Y el niño, así que los vio, muy pronto se ha levantado,
haciera un cerco n'el suelo y en el medio lo había jurado:
— ¡El primero que se allegue lo he de abrir de arriba a abajo! —
Se amiran unos para otros, nadie se atreve a agarrarlo.
Dice don Pedro Borgoña: — Prendámoslo por engaño.
—Date a la priesa, sutil, sutil, date aprisionado,
que, si no te das sutil, te he de echar un toro bravo **97**.

En fin, hasta el rey Rodrigo, penitente en una tumba con una culebra que le come «por do más pecado avía», puede transmutarse, mediante la incorporación de un motivo propio de las relaciones de crímenes «vulgares», en un incestuoso parricida:

—Por Dios le pido, ermitaño, por Dios y santa María,
que me cuentes la verdad y me niegues la mentira:
si hombre que trata en mujeres, si tendrá el alma perdida.

—El alma perdida, no,   no siendo hermana ni prima.
—¡Ay de mí, triste afligido,   que esa fue la mi desdicha,
que traté con una hermana   y también con una prima,
maté a mi padre y mi madre;   siete hermanos que tenía,
aunque no los he matado,   murieron por causa mía!
Confiéseme, el ermitaño,   por Dios y santa María.
— Confesar, confesaréite,   absolverte no podía.
—Confiéseme, el ermitaño,   por Dios y santa María
y déme de penitencia   conforme la merecía.—
Lo metiera en una tumba   donde una serpiente había;
la serpiente, muy veloz,   siete cabezas tenía,
por todas las siete come,   por todas las siete oía... **98**

y, de resultas, la fábula medieval, en vez de recordar la penitencia del rey que por haber forzado a la hija de su vasallo causa la pérdida de España para la Cristiandad, se convierte en una historia ejemplar de cómo hasta un incestuoso parricida, confeso y arrepentido, puede lograr la salvación a través del sacramento de la Penitencia:

Cuando llega con la luz   ya el penitente moría.
Las campanas del Paraíso   ellas de sí se tanguían
por l'alma del penitente   que para) los cielos camina **99**.

Cuando dos temas entran en contacto, ocurre frecuentemente que las dos fábulas originarias compiten en la memoria comunal por dar sentido al conjunto de versos y «motivos» heredados. Así, junto a algunas versiones, como la citada, en que el romance de *La penitencia del rey Rodrigo* se deforma con la adquisición de motivos de *El robo del Sacramento*, en muchas más es este romance el que se apropia de la penitencia con la culebra en la tumba, en substitución de su originario final **100**, y esa novedad ha llegado a tener tal éxito que se ha expandido lejos del área en que hoy pervive el romance «contaminador», el de *La penitencia del rey Rodrigo* **101** haciéndose mayoritaria en la tradición oral de *El robo del Sacramento*. También en el Norte de España hallamos versiones en que la fábula de *El guapo Luis Ortiz* es la dominante, aunque incorpore en el relato alguna escena de *El conde Grifos Lombardo* **102**. En uno y otro caso, los motivos y versos procedentes del romancero medieval quedan integrados en temas tipológicamente característicos del «romancero vulgar».

87 Los romances «vulgares» castellanos se difundieron también en el área catalana, donde surgieron, además, otros peculiares de ella. Sólo los más viejos de los romances «vulgares» castellanos tuvieron difusión en la tradición portuguesa; pero en ella proliferaron Otros similares, de creación propia. El romancero americano, tanto en lengua castellana como en lengua portuguesa, recibió el romancero «vulgar» peninsular.

88 La tradición sefardí de Marruecos, aparte de los romances que llevaron consigo los judíos expulsados de la Península, siguió estando en contacto con la tradición romancística cristiana y, en tiempos modernos, recibió buena parte de los temas del «romancero vulgar».

89 Sobre este romance, véase, en la Parte 2ª de la presente obra, el cap. II.

90 Escojo como ejemplo una versión de Queixoiro (Fonsagrada, *Lugo*), dicha por Carmen Álvarez López, de 19 a., a Aníbal Otero, en 1931.

91 He tratado extensamente sobre este romance en D. Catalán, «La romera de Santiago y Grifo Lombardo. Valor arqueológico de la tradición moderna», cap. V de *Por campos* (1970), pp. 122-166.

92 Con su estructura primitiva sobrevive en la tradición sefardí de Marruecos, en Canarias, entre los gitanos bajo-andaluces, en Beira, en Lugo, en Asturias, Cantabria y León. En las tradiciones peninsulares representa una estructura minoritaria dentro del *corpus* del romance.

93 La refundición, que llamé en *Por campos*, pp. 134-135 y nn. 40-66, *El conde Miguel de Prado y Bernardo*, se recoge mayoritariamente en Orense, Lugo, Asturias y Cantabria.

94 Construyo esta versión facticia combinando versos de las tradicionales que se citan en *Por campos*, V, n. 92. Para el detalle de estas escenas en cada versión, véanse las pp. 154-160 de *Por campos*.

95 Véase D. Catalán, *Por campos* (1970), pp. 152, 154, 163.

96 Hallo ya citado este romance en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto, ms. 16291 de la Bibi. Nacional, Madrid, pág. 223 (ed. por R. de Balbín Lucas, «Tres piezas menores de Moreto, inéditas», *Revista de Bibliografía Nacional*, Madrid), III, fasc. 1 y 2, 1942, pp. 80-116: en la p. 104

Tarquino: — ¿Qué aré, dueña, que me muero, para ablandar su rigor?
Dueña: — Todo lo puede el Amor, todo lo alcanza el dinero.
Tarquino: — Dala esta bolsa.
Dueña: — Infeliz, ¿quánto tiene?
Tarquino: — Medio real.
Dueña: — Pues, siendo tan liberal, *date, date, Luis Ortiz.*

Lucrecia: — Yo amo a mi esposo, ¿qué aré si tanto el rey me regala?
Dueña: — Guarda corderos, zagala, zagala, no guardes fe.

En la tradición oral moderna de América, según J. Vicuña Cifuentes, es «el más popular en Chile» de entre todos los corridos; en sus *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile: Impr. Barcelona, 1912, pp. 329-340 (núm. 115) publica cinco versiones, procedentes de Talca, Cohiueco (Nuble), Ancud (Chiloé), Pencahue de Caupolicán (Colchagua), esta última aprendida en «un pueblo del Sur», y Santiago, aprendida en San Miguel (Nuble). Nos permiten reconstruir un arquetipo, que dice:

Luis Ortiz se llama el mozo, Luis Ortiz el afamado
una tarde, estando a solas, fue su padre a aconsejarlo
— Ay hijo, que por tu causa la hacienda se va acabando
de siete muertes que has hecho, de todas yo te he librado.
Toma veinticinco pesos, esta espá y este caballo,
anda a ponerte en camino de la Francia, de soldado. —
El mozo, como era un loco, más razones no ha escuchado,
le daba un tiento a la puerta como un toro desastrado.
Al dar la vuelta a una esquina, halló a su tío peleando
y por allí defenderle diez puñaladas ha dado.
Allí se publicó un bando en todo aquel obispado:
«El que tome a Luis Ortiz tomará dos mil ducados».
Saltó don Juan el Enchave, que llaman el Endiablado,
que le den treinta y cinco hombres bien armados y montados,
que le den treinta y cinco hombres que él le pondrá a buen recado.
Ya cortan por arenales donde Luis Ortiz ha entrado.
Luis Ortiz, de que los vio, enterró espuelas cual rayo.
El caballo va faltando y ya lo van alcanzando;
Luis Ortiz, con mucha priesa, se desmonta del caballo,
con la punta de la espada una raya ya ha formado:
—Juro por el alto cielo por San Pedro y por San Pablo
por los cuatro evangelistas que tiene el Señor al lado,
que al que me pase esta raya cinco mil pedazos le hago.—
Allí estaba un primo suyo que se quieren como hermanos:
— Date, date, Luis Ortíz, date, date, Luis, hermano,
que aquel que ayer heriste se halla en la cancha jugando.—
Con estas palabras y otras todos lo van enrodeando,
ya lo cercan, ya lo cogen, ya lo tienen todo atado,
ya lo llevan a la villa donde estaba destinado,
con veinticinco cordeles así preso lo llevaron

al destino donde debe Luis Ortiz de ser colgado.
En la mitad del camino cinco amigos ha topado:
— ¿Qué ha sido esto, Luis Ortiz, qué ha sido esto, Luis, hermano?,
el que heriste en San Felipe allí ayer está enterrado.
— Todo lo que está bien hecho, todo está bien acabado.
Han de ver, hermanos míos, como voy preso y atado,
si ustedes no me defienden, mañana he de ser ahorcado.
—Se miraron unos y otros, luego las armas sacaron.
Cuatro empezaron la guerra, el otro lo ha desatado.
Luis Ortiz, que se vio libre, dos espadas ha tomado,
de treinta y cinco corchetes ni el que manda se ha escapado.
—¡Viva, viva, Luis Ortiz, viva, viva, Luis, hermano,
sabe vengar una causa, también vengar un agravio!

En España, las versiones orales que heredan más o menos secuencias del romance vulgar de Lucas Ortiz se hallan mucho más integradas en el romancero tradicional que las chilenas. Una mayoría se combinan con otros temas romancísticos. Cfr. D. Catalán, Por campos, pp. 163-164. Hoy conozco un mayor número de textos; proceden de Ourense (2), Lugo, Asturias (2), Palencia y Cáceres.

97 Besullo (Asturias). Col. Lorenzo Rodríguez Castellano, 1934 (prescindo de un verso). Para el contexto de estos versos, véase Por campos, pp. 162-163.

98 Boal (Asturias), Socorro Villamil. Col. Bernardo Acevedo y Huelves, 1884. Publicada en RTLH, I (1957), p. 71 (núm. 14r).

99 Últimos versos de la versión de Boal.

100 El primitivo desenlace de El robo del Sacramento consistía en una autosentencia tomada ya de la tradición antigua:

El castigo que me den, ya lo tengo sentenciado:
vivo me corten los pies, vivo me corten las manos,
vivo me saquen los ojos, vivo me hagan mil pedazos.

101 Según ya se señalaba en RTLH, I (1957), pp. 90-92 y mapas de las pp. 61 y 91.

102 Tal ocurre, por ejemplo, en la versión recogida por A. Cano (y publicada en «Una nueva reelaboración en la tradición moderna del viejo romance de El conde preso», Archivum-O, XXXIII, 1983, 141-163: pp. 142-144) en Quixada de la Iglesia (Asturias), dicha por José Gulín, en que, tras producir-se la prisión del guapo:

— Date a preso, presionero, date a preso, presionado
que, si no te das a preso, te llaman un toro bravo.
....
Lo fueron cogiendo, cogiendo, lo cogieron descuidado

y después de lo coger   allí lo azotaron,
y marchan con él pa la horca   a la cantada del gallo,

los captores lo pasan por puertas de su hermano:

—Váleme aquí, hermano mío,   váleme aquí, mi hermano,
si no me vale esta noche,   mañana muero ahorcado.
—Si supiera, mi mujer,   qué sueño he tenido esta noche:
que pasara mi hermano   a la cantada del gallo.
. ...
—Es cierto, marido, es cierto,   es cierto que ha pasado
y él iba diciendo   [.........................]
—Váleme aquí, hermano mío,   váleme aquí, mi hermano,
si no me vales esta noche,   mañana muero ahorcado.
—Mala eres, mi mujer,   no me haberes acordado;

escena, ésta, tomada de *El conde Grifos Lombardo*.

7. REMATE

La tradicionalización de los romances «de ciego» referentes a sucesos contados para admirar y edificar al vulgo constituye, si no el último, sí el más importante caudal temático entrado en la narrativa poética de transmisión oral. Su lenta y relativamente reciente incorporación al *corpus* de poesía tradicional supone que frecuentemente sobrevivan en sus versiones modos de decir que no se identifican por completo con el «lenguaje» poético del romancero de origen más viejo; pero, en conjunto, se observa en ese bloque de nuevos temas una tendencia a adecuarse a la especial Poética del romancero tradicional, tanto en el plano del discurso como en el de la intriga. Más resistentes ala asimilación son los mensajes que su especial temática ha introducido en el Romancero, aunque también en ellos pueda llegar a hacerse manifiesta la esencial apertura de las narraciones de transmisión oral.

La copresencia en la tradición moderna de los romances vulgares y los de viejo abolengo (cuyo origen muy dispar no obstaba para que tuvieran ya una gran homogeneidad de estilo) ha alterado profundamente la índole del corpus romanceril visto en su conjunto, haciendo que entre el romancero tradicional de los siglos XV y XVI y el de los siglos XIX y XX haya una diversidad temática profunda y que la continuidad de la tradición sólo pueda ser estudiada monográficamente, centrándonos en la comparación diacrónica intrafabulística.

La copresencia del romancero antiguo y el vulgar en la tradición oral de los últimos cuatro siglos no sólo ha afectado al mensaje global que encierra el saber del Romancero, sino, incluso, a la trayectoria poética de las más viejas fábulas, ya que, si bien la Poética tradicional tiende a imponerse poco a poco en la presentación de estas nuevas fábulas, también ellas han logrado propagar algunos de sus recursos narrativos al fondo patrimonial del Romancero.

ÍNDICE